

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marco Tulio Luna Ramírez

DIRECTOR

Dámaso López García

Madrid, 2018

AGRADECIMIENTOS

Totales y eternos a mi familia, mis amigos, que son también mi familia, a los grandes profesores, que me han favorecido con uno de los mayores dones que pudieran compartir conmigo, el de la paciencia; y a la vida por permitirme intentar seguir adelante... Gracias por darme fuerzas para intentar ser un mejor ser humano.

Tabla de Contenido

ABSTRACT	3
RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	13
CAPITULO 1.....	18
EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL Y LA HISTORIA DEL TEATRO	18
1.1. LAS SOCIEDADES PRELITERARIAS.	18
1.2. EL MUNDO ANTIGUO.	47
1.2.1. GRECIA.....	52
1.2.2. ROMA.....	58
1.3. LA EDAD MEDIA.....	69
1.4. EDADES MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.....	81
CAPITULO 2.....	87
EL ACTOR Y EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL.....	87
2.1. EL ACTOR Y EL CHAMÁN.....	88
2.1.1. EL CHAMÁN.	95
2.1.2. EL RITO Y EL TEATRO.	111
2.2. EL MUNDO ANTIGUO.	118
2.2.1. EL <i>MIMUS</i>	136
2.2.2. EL ACTOR EN EL MEDIOEVO Y SUS PERSONAJES.....	141
2.2.3. EL ACTOR EN EL RENACIMIENTO Y SUS PERSONAJES.....	148
2.3. EL ACTOR SOLITARIO.....	169
2.3.1. AEDOS.	169

2.3.2. RAPSODA.....	177
2.3.3. EL JUGLAR.....	182
2.3.4. EL BUFÓN.....	203
2.3.5. EL SEGRER.....	210
2.3.6. EL BULULÚ.....	212
CAPÍTULO 3.....	219
EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL	219
3.1. DRAMATURGIA.....	221
3.2. TEATRALIDAD.	223
3.3. PRODUCCIÓN DEL UNIPERSONAL.....	227
3.4. EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL EN SUS EJEMPLOS.	234
3.4.1. EL HIDALGO EN SOLITARIO.....	234
3.4.2. GIGANTE UNIPERSONAL: GARGANTÚA.	260
3.4.3. LA PANTOMIMA Y EL MIMO MODERNO.	273
3.4.4 STAND UP COMEDY.....	284
3.4.5. UNIPERSONAL DE PIEDRA.	299
SÍNTESIS Y OBJETIVOS	323
CONCLUSIONES	328
BIBLIOGRAFÍA	340
Bibliografía Digital y Consultas.....	351

ABSTRACT

The present work arises from the concern about the work of the solitary actor or actress in the world of the theatrical stage, a subject little studied, or at least rarely approached from the historical perspective of the individual stage. In the modern time the solitary artist develops a myriad of stage actions in theaters, squares or streets in general, developing various forms of individual expression because of infinity of special motivations, motivations ranging from one's own aesthetic concern to economic necessity and resource optimization. However, it is not a current phenomenon, since throughout the history of humanity, and of western culture in particular, there have been similar expressions, which is why it is important to know the very history of the actor's work, to suggest that even in prehistory there might have been a pre-theatrical manifestations in that sense.

The preliterate societies leave an unknown about the origins of representation, of theatricality, where the sacred arises from the ignorance of the world around the individual, who drinks from the springs of imagination, myth and ritual to explain his existence and to ward off the deepest fears. The skills and abilities of the human being are prioritized as a means of survival in the search for food, shelter and protection, characteristics that are shaped and refined with the everyday experience according to success or failure in business that he ventures. The community can highlight the individuals who possess this or that quality, abilities that are of benefit so that the conglomerate can exist materially and spiritually.

The ancient worlds of Greece and Rome, more recent as cultural references of the West, have left valuable examples of the actor's history, its circumstances and its needs. The cultures which developed intellectually were also sophisticated in the world of scenic expression. The relationship with nature will continue to be a fundamental reason, but unlike in the illiterate world, in these cultures you can see the possible emergence of a specific theatricality that reaches in some way up to the present. Its projection reaches the middle age, where the forms change, the human needs acquire particular profiles referring to the environment in which they must

subsist. Religion makes the stage be seen from another point of view, and of course, the consideration of those who were regarded as artists of representation, who must fit in multiple conceptual ways. The modern and contemporary age end up by outlining the actor's action, the development of his characters, and in general the world of theater, possibly rescuing the solitary actor, who has always existed, but who had to reconvert, submit or to be exiled from the theatrical actions accepted at any time.

The original or historical course makes it clear that at all times there has been the actor's need to express himself. At times he has been the author and creator of his own representations, from poetry to theater, in other episodes he is only subject or connected with other actors or groups of actors, but always in the face of an audience that already creates the significance of Fiction, relationship that makes the same reason for theatricality.

The solitary actor carries with him the responsibility of his own performance, not being able to rely on others, and of course, leaving aside any concealment behind other creators, called authors, set designers, directors, etc. For this reason history has left great examples, each with its own characteristics, of possible acts that could form the basis of the single-person show. Aedos, Rapsodas, Juglares and other individuals, developed their work within the framework of their historical appearance, conditioned by the culture that supported them, motivated or limited them, but always in the historical circumstantial context.

Individual performances involve a special dramaturgical activity, which drinks from the springs of theatrical dramaturgy, but which in turn is prepared with the intention of the interpretation and action on the part of a single person, with which this dramaturgy necessarily leads to a special theatricality, a different communicative connection for its possibilities and limitations, but which always leaves an essentially special sensation with respect to any other type of representation. Its production is then of a unique character, because the presence of a single actor on stage does not necessarily mean being under the view of being a one-man show, and therefore, different characteristics arise to achieve that the essence of this type of show gets life.

Manifestations of possible *individual acts* in forms and situations alternative to the theater as such can be seen in reviewing works such as *Don Quijote de la Mancha* or *Gargantua and Pantagruel*, since the characters described, as a salable feature, are found alone, although surrounded by multiple characters, that is, they are the only protagonists of the deep sense of action and narration. Broadening the sense of the scenic to the narrative, one can find striking aesthetic profiles that can nourish the essence of the one-man show.

The pantomime and the work of the live street statues are other examples, possibly more to the universe of the one-man stage, but that has its own peculiarities. The case of street acts as human statues, are of special presence in our times, their work can also be assumed, in most cases, as projects undertaken by a single individual. In particular, the subject of live street statues is not much researched, and for that reason deserves a particular study. The stand-up comedy makes its appearance in contemporary society, obtaining an unusual success in the general public. Possibly its ability to generate humor, hilarity and surprise, has made this type of genre as popular as profitable. A single individual, with the minimum of resources, really with none, succeeds in attracting diverse audiences, who can access the contents of live performances or through the various audiovisual or digital formats, thus allowing the genre itself enjoy plenty of flexibility and power.

The overview intends to show part of the theatrical development from the perspectives described above, trying to recover the connections with the work of the solitary actor spectacle, recovering its characteristics and differences, but also, making a fundamental glance for the re-valorization of those individuals who have dedicated to such laborious activity. Individuals as a person, as a human being, are the basis of this type of action, the actor or the actress who risks creating from the same origin, the idea, to the representation of the same, going through technical difficulties , but also by overcoming economic and social constraints.

Based on the above, it is hoped to be able to raise the curiosity of such a diverse universe of the performance, in order to motivate the constant investigation on the subject. To value the individual who dedicates his life to this type of genre is to value the actor who in turn becomes the author, producer and director of his own show, a company that requires a lot of dedication and courage, where responsibility cannot

be drawn towards none other than the very human protagonist of the one-man shows.

The individual achieves large companies working in group, however, when the individual is alone, he must develop all the possibilities that allow him to show his qualities, sharpening his skills, developing skills and discovering his immense self-promoting abilities. Notwithstanding the above, the individual also knows that there is no one to lean on immediately, he knows his responsibility to the company involved and to himself. In the field of one-man stage spectacle, this responsibility is not limited to his own conscience, but extends to those who watch him and listen to him, towards the audience. Thus, the solitary actor or actress must be aware of such stage communication, assuming that such public exists, and that for it is acted. Theatricality then puts on an important weight on the shoulders of the actor or the actress, and it is important to get the messages to the audience. The success or failure of his show depends on his action on and off the stage. The one-man show demands all the energy of the individual, and if it is not regulated and designed, it can exhaust the human being who assumes it, risking, even, to affect the individual as such, and not only the role of actor and his capacity.

In this modern world of frenetic activity, of digital speed, of communicative immediacy, the spectacle of a single person achieves that whoever executes it, as well as who contemplates it, reflects regardless of the type of piece or message that is shown and transmitted, about human capacity and the possibilities of life, on the strong connotations of courage when it rises to exist alone, and in the case of art, which risks the individual to be vulnerable in the eyes of the world.

The difficulties to take on the challenge of any company, not only in the artistic universe, are many, beyond the techniques used or the necessary resources, the limitations that each society marks according to its culture and its judgments and prejudices become more important; this type of difficulties are probably the most difficult to overcome, and therefore make more plausible the work of each and every one of the actors and actresses who, even knowing or sensing social risks, are launched for the Sublime of human expression: the Art.

Keywords: Theatre-Actor-unipersonal-Culture-theatricality

RESUMEN

El presente trabajo surge de la inquietud sobre el quehacer del actor, o la actriz, en el mundo escénico en solitario, un tema poco estudiado, o por lo menos abordado pocas veces desde la perspectiva histórica del unipersonal escénico. Modernamente el actor en solitario desarrolla multiplicidad de acciones escénicas en los teatros, las plazas o las calles en general, desarrollando diversas formas de expresión en solitario debido a infinidad de motivaciones especiales, motivaciones que van desde la propia inquietud estética hasta la necesidad económica y la optimización de recursos. Sin embargo, no es un fenómeno actual, ya que a través de la historia de la humanidad, y de la cultura occidental en particular, han existido expresiones similares, razón por la cual es importante conocer la historia misma del quehacer del actor, llegando incluso a sugerir que, incluso, en la prehistoria pudieran existir manifestaciones pre-teatrales en tal sentido.

Las sociedades preliterarias plantean la incógnita sobre los orígenes de la representación, de la teatralidad, en donde lo sagrado surge del desconocimiento del mundo que rodea al individuo, el cual bebe de las fuentes de la imaginación, el mito y el rito para explicar su existencia y poder conjurar los miedos más profundos. Las habilidades y destrezas que posee el ser humano se priorizan como medio de sobrevivencia en la búsqueda del alimento, del techo y de la protección, características que se van perfilando y perfeccionando con la experiencia del día a día según el éxito o fracaso en las empresas que acomete. Dentro de la comunidad pueden destacar los individuos que poseen tal o cual cualidad, habilidades que sirven de provecho para que el conglomerado pueda existir material y espiritualmente.

El mundo antiguo de Grecia y Roma, más recientes como referencias culturales de occidente, han dejado ejemplos valiosos de la historia del actor, de sus circunstancias y sus necesidades. Culturas desarrolladas intelectualmente, también lo fueron en el mundo de la expresión escénica. La relación con la naturaleza seguirá siendo razón fundamental, pero a diferencia del mundo preliterario, en estas culturas se puede ver el posible surgimiento de una teatralidad específica que llega

de alguna manera hasta el presente. Su proyección alcanza la edad media, en donde las formas cambian, las necesidades humanas adquieren perfiles particulares referidos al entorno en que deben subsistir. La religión hace que la escena sea considerada desde otra óptica, y por supuesto, también la consideración de quienes eran tenidos como artistas de la representación, los cuales deben encajar de maneras conceptuales múltiples. La edad moderna y la contemporánea terminan por perfilar la acción del actor, el desarrollo de sus personajes, y en general del mundo del teatro, posiblemente volviendo a rescatar al actor en solitario, el cual siempre ha existido, pero que según las épocas ha tenido que reconvertirse, mimetizarse o exiliarse de las acciones teatrales aceptadas en cada momento.

El recorrido original o histórico deja claro que en todo momento ha existido la necesidad del actor por expresarse. En algunos momentos ha sido autor y creador de sus propias representaciones, desde la poesía hasta el teatro, en otros episodios solo se encuentra sometido o conectado con otros actores o grupos de actores, pero siempre de cara a un público que ya crea la significación de la ficción, relación que hace existir la misma razón de la teatralidad.

El actor solitario lleva consigo la responsabilidad de su propia actuación, no pudiendo apoyarse en otros, y por supuesto, dejando de lado cualquier ocultamiento detrás de otros creadores, llámense autores, escenógrafos, directores etc. Por lo mismo la historia ha dejado grandes ejemplos, cada uno con sus propias características, de posibles espectáculos que pudieran configurar la base del espectáculo unipersonal. Aedos, Rapsodas, Juglares y otros individuos, desarrollaron su labor en el marco de su aparición histórica, condicionados por la cultura que les sustentaba, les motivaba o les limitaba, pero siempre en el contexto circunstancial histórico.

Los espectáculos unipersonales implican una actividad dramática especial, la cual bebe de las fuentes de la dramaturgia teatral tradicional escénica, pero que a su vez se prepara pensando en la interpretación y acción por parte de una sola persona, con lo que dicha dramaturgia desemboca necesariamente en una especial teatralidad, una conexión comunicativa diferente por sus posibilidades y sus limitaciones, pero que siempre deja una sensación esencialmente especial respecto de otro tipo cualquiera de representación. Su producción entonces es de carácter

único, debido a que la presencia de un solo actor en escena, no necesariamente significa estar bajo la óptica de ser un espectáculo unipersonal, y por lo tanto, surgen características diferentes para lograr que la esencia de este tipo de espectáculo cobre vida.

Manifestaciones de posibles unipersonales en formas y situaciones alternativas al teatro como tal se pueden ver al repasar obras como la del *Quijote de la Mancha* o la de *Gargantúa y Pantagruel*, toda vez que los personajes que se describen, como característica resaltable, es que se encuentran *solos*, aunque rodeados de múltiples personajes, es decir, son los únicos protagonistas del profundo sentido de la acción y la narración. Ampliando el sentido de lo escénico hacia lo narrativo, se pueden encontrar llamativos perfiles estéticos que pueden nutrir las esencias del espectáculo unipersonal.

La pantomima y el trabajo de las estatuas callejeras son otros ejemplos, posiblemente más al universo del unipersonal escénico, pero que tiene sus propias particularidades. El caso de las manifestaciones callejeras como estatuas humanas, son de especial presencia en la actualidad, su quehacer también pueden asumirse, en la mayoría de los casos, como proyectos asumidos por un solo individuo. En particular el tema de las estatuas callejeras no se encuentra muy investigado, y por lo mismo merecería un particular estudio. El *stand up comedy* hace su aparición en la sociedad contemporánea, obteniendo un inusitado éxito en el público en general. Posiblemente su capacidad de generar humor, hilaridad y sorpresa, ha hecho que este tipo de género sea tan popular como rentable. Un solo individuo, con los mínimos elemento, realmente con ninguno, logra atraer a públicos diversos, los cuales pueden acceder a los contenidos de las representaciones en vivo o mediante los diversos formatos audiovisuales o digitales, con lo que le permite, al género en sí, gozar de mucha flexibilidad y potencia.

El recorrido pretende mostrar parte del desarrollo teatral desde las ópticas arriba descritas, pretendiendo rescatar las conexiones con el trabajo del espectáculo unipersonal escénico, rescatando sus características y diferencias, pero también, haciendo un guiño fundamental para la re-valorización de aquellos individuos que se han dedicado a tan laboriosa actividad. Los individuos como persona, como ser humano, son la base de este tipo de actuación, el actor o la actriz que se arriesga a

crear desde el mismo origen, la idea, hasta llegar a la representación de la misma, pasando por las dificultades técnicas, pero también superando las limitaciones de índole económico y social.

Con base en lo anterior, se espera poder exaltar la curiosidad por tan diverso universo de la actuación, con el fin de motivar la investigación constante sobre el tema. Valorar al individuo que dedica su vida a este tipo de género es valorar al actor que a su vez se convierte en autor, productor y director de su propio espectáculo, una empresa que requiere mucha dedicación y valentía, en donde la responsabilidad no puede derivarse hacia nadie más que hacia el propio protagonista humano de los espectáculos unipersonales.

El individuo logra grandes empresas trabajando grupalmente, sin embargo, cuando el mismo individuo se encuentra solo, debe desarrollar todas las posibilidades que le permiten sus cualidades, afina sus habilidades, desenvuelve destrezas y descubre sus inmensas capacidades de auto-promoverse. Sin perjuicio de lo anterior, también el individuo *solo* sabe que no hay en quien apoyarse inmediatamente, sabe de su responsabilidad para con la empresa acometida y para con él mismo. En el campo del espectáculo unipersonal escénico, dicha responsabilidad no se limita a su propia conciencia, sino que se amplía hacia aquellos que le observan y le escuchan, hacia el público. De tal manera, el actor o actriz en solitario debe ser consciente de dicha comunicación escénica, asumiendo que dicho público existe, y que para él se actúa. La teatralidad adquiere, entonces, un peso importante sobre los hombros del actor o la actriz, y es importante para lograr que los mensajes lleguen íntegros a los espectadores. El éxito o el fracaso de su espectáculo dependen de su acción en la escena y fuera de ella. El espectáculo unipersonal exige toda la energía del individuo, y si no se regula y se diseña, puede agotar al ser humano que lo asume, corriéndose el riesgo, incluso, de afectar al individuo como tal, y no solo al rol de actor y a su capacidad.

En este mundo moderno de frenética actividad, de rapidez digital, de inmediatez comunicativa, el espectáculo unipersonal logra que quien lo ejecuta, así como quien lo contempla, reflexione, independientemente del tipo de pieza o mensaje que se muestra y transmite, sobre la capacidad humana y las posibilidades de la vida, sobre las fuertes connotaciones de la valentía cuando se arriesga a existir en solitario, y en

el caso del arte, que se arriesga el individuo a mostrarse vulnerable ante los ojos del mundo.

Las dificultades para asumir el reto de cualquier empresa, no solo en el universo artístico, son muchas, más allá de las técnicas usadas o los recursos necesarios, cobran mayor importancia las limitaciones que cada sociedad marca según su cultura y sus juicios y prejuicios; este tipo de dificultades son, posiblemente, las más difíciles de superar, y por lo mismo hacen más plausible la labor de todos y cada uno de los actores y actrices que, aun sabiendo o intuyendo los riesgos sociales, se lanzan a por el objetivo más sublime de la expresión humana: el arte.

INTRODUCCIÓN

El marco general del arte teatral, su sentido en la sociedad moderna occidental, se refiere en general a un imaginario colectivo. Es decir, la sensación social cotidiana sobre el hecho teatral conecta rápidamente con un trabajo grupal, con una actividad colectiva. Es como si se refiriera a la imagen inicial de un equipo de fútbol o de baloncesto. El imaginario y referente mental envía casi inmediatamente hacia una actividad que, en principio, no se concibe realizada por un solo individuo.

La actividad de producción artístico-teatral, entonces, pareciera realizada solo por un grupo de personas, por una mínima estructura que involucra diversidad de individuos que ponen en marcha los mecanismos estéticos y artísticos. Ciertamente también que en cuanto se refiere a términos como: *teatro*, *artista*, *actor*, entre otras, se proyecta la imagen no solo de un trabajo donde intervienen diferentes personas, sino que, además, existe una conciencia de que es una actividad que involucra a quienes se *mostrarán* con el fin de *comunicar* algo, y otras personas que *recibirán*, que *observarán* o *contemplantarán* lo que los primeros han de decir. Entonces se configura la estructura previa de lo que las personas del cotidiano tienen sobre un concepto determinado y, en este caso, sobre el *teatro* y sus referentes.

Igualmente, se proyectan nuevos paradigmas que se van asentando en la sociedad gracias a la misma producción de significados y significantes modernos en las culturas de sociedades como la occidental. La televisión y el cine, y ahora, el mundo de la virtualidad digital, entre otros elementos tecnológicos, han hecho que los imaginarios sociales sobre fenómenos estéticos de toda la vida cambien y se conviertan en nuevas expectativas. Muchas personas, entonces, no solo proyectan un trabajo de grupo frente a determinados conceptos, sino que, además, proyectan un entorno y unos resultados *a priori*. Las referencias vitales que el individuo puede tener -si no es un iniciado o profesional del área de lo que se plantea- responden a las influencias culturales a las que se ve abocado y a los modelos, valores y estructuras de aceptación e integración social. Así las cosas, no es raro que las expectativas generales respecto de las actividades que tienen que ver con el mundo teatral, igualmente, se vean condicionadas por dichos modelos aprendidos y

divulgados por los medios masivos de comunicación, además de los conocimientos y la educación adquirida.

Por consiguiente, a la percepción de una actividad grupal y colectiva, que es desarrollada por diversos individuos, se une la expectativa que los medios de comunicación masiva hacen sobre la generalidad de la misma actividad, y que junto con el mundo de la empresa, de la productividad comercial, se vende como espectáculo.

Sin embargo, el mundo de la actividad teatral se centra indudablemente en el individuo mismo, que como en casi cualquier actividad estética, es el centro y núcleo vital para que tenga sentido cualquier actividad humana. Pero parece que la espectacularidad, el *show* y la inmediata y superficial puesta en escena, sea lo que se espera de cualquier actividad artístico-teatral por parte de la mayoría de la sociedad moderna. Posiblemente el mundo actual hace que todo sea de consumo rápido y fácil, casi que desechable, como los platos y vasos de una fiesta. Por lo anterior, una de las muchas consecuencias es el imaginario que se instala en el hecho de tener que esforzarse para divertirse. Todo espectáculo debe ser dado al público de una manera totalmente acabada, sin pasar para los asistentes ninguna labor mental, racional o espiritual, solo permitir que se siente el espectador a observar y *relajarse*. El público moderno, en general, ya ni siquiera percibe que ha limitado su imaginación y el placer de la interacción, solo recibe productos finalizados.

Ese panorama de un desarrollo individual centrado en el placer inmediato y particularizado, contradictoriamente, proyecta un trabajo en grupo cuando se habla del mundo teatral, de un producto espectacular, y un producto consumible para dar placer y diversión. Posiblemente es el resultado del concepto de ocio que se acuña desde que se separa el mundo del *negotium* del mundo del tiempo que se dedica a lo diferente al negocio.

A pesar de lo que el imaginario colectivo pueda proyectar como paradigma del arte escénico, unido modernamente al espectáculo y el consumo, existe, como se dijo anteriormente, siempre el núcleo humano, que en la perspectiva de un sano individualismo, es decir, de un concepto de individualidad que revela al ejecutor, al

protagonista, e indudablemente termina en remitir a toda la existencia de la humanidad.

Precisamente el presente trabajo tiene como objeto de estudio el *Espectáculo Unipersonal*, aquel que se configura teniendo como base la acción de un solo individuo. Un actor solitario en escena, el cual proyecta y comunica sin ayuda de otros actores, crea e interpreta personajes y situaciones escénicas diversas sobre la base de sus propias capacidades, habilidades y destrezas.

La inquietud por el tema surge del hecho mismo de su auge actual en el panorama artístico escénico, ya que en la época actual, cada vez más, surgen obras y piezas teatrales de carácter unipersonal. Posiblemente este género vuelve a tener especial actividad por diversos motivos: artísticos, económicos, estéticos o simplemente por que permite, esta modalidad, una gran versatilidad e independencia. No obstante, es un trabajo, el del espectáculo unipersonal, de máxima exigencia y dedicación para el individuo que lo asume, un riesgo plausible, toda vez que sólo el individuo será el responsable de su nacimiento, diseño, concreción y desarrollo. El actor solo frente al público, ya sea en un teatro al uso o en cualquier plaza o calle, en cualquier ciudad o pueblo del mundo.

El espectáculo unipersonal, infortunadamente, se ha estudiado poco dentro del mundo del arte teatral, los estudios al respecto no abundan y solo se encuentran referencias, en general, referidas a las piezas unipersonales en concreto, a espectáculos realizados con ésta técnica, pero que no profundizan en sus posibilidades y dificultades. Por lo mismo, surge la necesidad y el deseo de adentrarse en este mundo del actor solitario, y para poder conocer las razones de dicho vacío hace, entonces, que sea necesario investigar sobre la historia del teatro desde el punto de vista del *Espectáculo Unipersonal*. Investigar sobre la historia (y de la prehistoria) del teatro desde ésta perspectiva, permitirá conocer las semejanzas y diferencias de diversas formas parecidas, cercanas o casi idénticas a lo largo del desarrollo humano en este campo artístico y cultural.

Sobre la base del panorama descrito se inicia un rastreo reseñado desde el origen del ser humano, sobre las manifestaciones de una actividad escénica que se pueda desarrollar con sustento en un solo individuo, sin alejarse de la capacidad de

teatralidad y comunicación con los otros, con la alteridad, y todo teniendo en cuenta qué puede tener sentido cuando se realiza una acción dramática o escénica. Se llevará a cabo una investigación de índole histórica para poder descubrir las posibilidades y las diferentes formas que se construyeron y se pueden construir alrededor de la actividad de un solo individuo, que, para el caso de la tradición teatral occidental, será el actor.

Un paradigma de antigua data, como lo es el arte del teatro, que nace con el mismo surgimiento de la humanidad, es el mundo en el que es preciso adentrarse para poder descubrirlo de nuevo. No hay más que imaginar al primer grupo primitivo de seres humanos, que, en su colectividad, eran también individualidades, y como cada uno de los seres que componían ese grupo tenía sus propios mundos internos y sus deseos particulares. Su unión se produce por necesidad y por placer, algo lógico en cualquier género animal conocido, una necesidad de mantenerse entre sus congéneres, sus iguales. Pero en estos colectivos, como en todo tipo de organización humana, surge y se necesita un punto de liderazgo para poder comunicar las necesidades comunes en una sola voz, un portavoz de la misma comunidad.

Destaca entonces aquel individuo que por sus características especiales, ya porque es útil para satisfacer alguna necesidad colectiva, o bien porque es hábil y se proyecta como condensador de la seguridad mental, espiritual o material del colectivo, un individuo que surge y se hace conocedor de otros mundos hasta convertirse, entonces, en guía y referente de las decisiones fundamentales de la colectividad, incluso llegando a consolidarse como una parte del *status quo* que entonces se estructura poco a poco.

Chamán y actor son la referencia de los dos extremos simbólicos que sirven de marco general para este trabajo, junto con la teatralidad de los actos de uno y otro. Y todo referenciado con el desarrollo del mundo teatral; este será el camino que habrá que seguir para encontrar que el trabajo del unipersonal es coetáneo con el nacimiento del teatro. Aunque haya cambiado de elementos significativos, de convenciones culturales determinadas, nunca ha dejado de existir, y en la actualidad resurge para dar una respuesta, posiblemente, a esa soledad social de estar llenos de derechos y libertades en medio de una colectividad, pero al fin y al cabo solos, sin contacto con el otro, excepto por los medios virtuales tecnológicos.

El unipersonal se inserta en la cultura que lo ve nacer y desarrollar, con lo que una referencia a los conceptos sobre cultura se hace necesario como referente relativo y como guía para no generalizar verdades y conclusiones, por el contrario, para determinar la constante evolución y cambio del ser humano y, por consiguiente, del actor o actriz y sus proyecciones. De tal manera se encuentra que el unipersonal cumple también la función de ser camino de expresión y de comunicación, aunque no siempre es fácil lograr dicho objetivo. A veces las dificultades para expresarse, también en el espectáculo unipersonal, se extrapolan a la técnica, pero, muchas veces, simplemente, el deseo de expresarse y comunicarse se encuentra bloqueado:

«El artista bloqueado no sabe cómo empezar a caminar de a poco, sino que piensa en términos de tareas enormes e imposibles: una novela, un largometraje, una ópera, un espectáculo unipersonal. Cuando no se cumplen estas expectativas el artista bloqueado se acusa de pereza.

No llames pereza a la incapacidad para comenzar, llámala miedo.

El miedo es el nombre verdadero de lo que aqueja al artista; puede ser miedo al fracaso o miedo al éxito.»¹

Cierto es que las condiciones económicas, y organizacionales han ayudado a que resurjan este tipo de expresiones en solitario, pero son solo condicionantes puntuales históricamente, ya que lo que importa es el rescate de esa expresión como una necesidad de comunicación y no de aislamiento. Muy por el contrario, el deseo de realizar un espectáculo unipersonal dramático escénico puede estar condicionado tanto por las circunstancias económicas, materiales así como por los deseos de comunicar el propio discurso vital, la opinión existencial y los sentimientos que se llevan dentro; solo que en este tipo de proyecto se responsabiliza totalmente un solo ser: el actor/autor/director.

¹ Cameron, J. *El Camino del Artista: un sendero espiritual hacia la creatividad*, Madrid, Aguilar, 2011, p. 145.

CAPITULO 1

EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL Y LA HISTORIA DEL TEATRO

1.1. LAS SOCIEDADES PRELITERARIAS.

No es muy difícil pensar actualmente que en el origen del ser humano, dentro de sus múltiples necesidades, ya materiales, orgánicas o espirituales, una de las más importantes era el de la comunicación con sus semejantes. La vida en comunidad, en grupo era y es necesaria para la comprensión de los objetivos individuales y los intereses comunes. Rechazar los peligros, coordinar acciones en la cacería o, simplemente, manifestar los estados anímicos de manera más específica que el simple rictus; así se fueron creando diferentes formas de comunicación. Desde la exploración y aprendizaje empírico a la creación de códigos particulares a cada espacio vital, fueron desarrollándose multiplicidad de mecanismos para apropiarse y controlar la interacción social o comunitaria.

El desarrollo hacia lo que se denomina cultura, como se puede entender hoy en día, también tuvo su desenvolvimiento en el área teatral, en las manifestaciones artísticas escénicas y en particular en el surgimiento de lo que denominamos el actor. Ese protagonista moderno de las salas de teatro, del cine y la televisión, a más de otras muchas manifestaciones socio-artísticas, surge precisamente en medio de todo el universo cultural y social que le es connatural. En principio fue el unipersonal, si así puede manifestarse, ya que la misma conducta y racionalidad, por mínima que fuera, del primer ser humano sobre la tierra, y con seguridad ya tuvo imágenes mezcladas con instintos que configuraron un monólogo interior propio e íntimo. Aunque muy lejano del concepto de un espectáculo como tal, sí es de resaltar que las bases de las manifestaciones artísticas se encuentran en el ser humano y en su acción. La toma de decisiones y la rápida acción para sobrevivir, ha hecho del albedrío humano uno de los impulsores de haber encontrado nuevas posibilidades expresivas. Todo el esfuerzo humano por encontrarse consigo mismo y a su vez con

los que le rodean, hace que el núcleo creador de cualquier unipersonal moderno, tenga que ver evidentemente con los orígenes mismos del arte y su manifestación. Por eso mismo es importante seguir el surgimiento del teatro, en este caso, como camino que se entiende realizado por el individuo protagonista, por el futuro actor, por el ser humano que a su vez sigue una historia mezclada entre el desarrollo grupal de la manifestación artístico teatral, y todas las manifestaciones unipersonales, con sus vicisitudes y posibilidades en cada momento de la historia. El reseñar la historia del teatro no es dejar de reseñar la historia del actor y por consiguiente dejar de lado la historia de las manifestaciones unipersonales, muy por el contrario, es tratar de abarcar el marco general en el que surgen tales o cuales manifestaciones que llegan hasta hoy, y evidentemente, poder así, mínimamente, tratar de comprender que todo se encuentra interrelacionado, más aún cuando es el ser humano su origen y finalidad lo que da sentido a la misma existencia.

«Se no conceito de teatro incluímos nao só os aspectos expressivos, lingüísticos e culturais do fenómeno, mas também os sociais e organizativos, é importante, para perceber o seu lugar no interior de um certo grupo humano, identificar o “quando” das a suas manifestações. Ora, em muitos povos, predominantemente nos agrícolas, as manifestações teatrais que envolvem toda a comunidade, estão associadas á recorrência dos ciclos sazonais. Esta conexão assume, no caso específico, um claro significado ritual e propiciatório, na medida em que a representação pretende celebrar e favorecer a renovação do ciclo a cuja regularidade está ligada a sobrevivência da comunidade.»²

Por lo mismo es que todos los elementos culturales encuentran su vórtice en el ser humano, en su interacción con el entorno y con su relación con sus congéneres. Además, el mundo interior de cada individuo también marca una diferencia en cuanto la expresividad en y desde la comunidad, ya que es desde allí de donde parte la necesidad de contactar con ese otro, con el alter, con lo extra-individual; obligando a crearse todo el tejido socio-comunicativo que tenemos hoy en día y que sigue desarrollándose. En el mundo del trabajo unipersonal, no puede menos que evidenciarse ese flujo de vasos comunicativos entre la gama energética y mental, a

² Molinari, C. *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa, Edições 70 LDA. 2010, p. 19.

más de espiritual, del interior de cada individuo que se enfrenta a sí mismo en el escenario, ese mundo busca la salida al exterior para contactar con los otros, con el reflejo de sí mismo, que a su vez permite que los demás contacten con su reflejo en la figura del unipersonal. El lenguaje y la multiplicidad de formas de comunicación encontraron su origen junto con la aparición de la humanidad, y en esos momentos, nos es de suponer que los antepasados primigenios echaron mano de todo lo que era operativo para tal cometido comunicativo:

« [...] ¿De qué medios se valieron para ello? Hoy en día, en nuestro mundo occidental, casi todo lo resolvemos con el lenguaje oral, articulado. Pero es fácil suponer que en aquel lejano periodo nuestros antepasados echaran mano de todo su ser: de los pies, de las manos, de la expresión de sus rostros, de la voz que, antes de la lenta adquisición del lenguaje estructurado, transmitiría sus mensajes por medio de las modulaciones de timbre y volumen.»³

Evolutivamente, el ser humano ha ido desarrollando las formas y sus contenidos comunicacionales; las necesidades de su existencia han conducido su camino a la complicada red codificada que hoy día permite la interacción con los otros individuos. Sin embargo, no necesariamente puede considerarse a dichas formas como manifestaciones teatrales.

No se consideraría como teatral o interpretativo escénico los primeros pasos de la comunicación, solo podría decirse que eran los primeros diálogos establecidos por el género humano, una comunicación básica; aunque puede apuntarse que, en su momento, todos los gestos, y expresiones van a hacer parte, finalmente, del concepto teatral. Un ejemplo fehaciente es el teatro oriental, que junto con la danza dibuja un panorama comunicativo completo.

Ante la fuerza de la naturaleza, como se ha referido, el hombre se siente indefenso, y no fue menos en su primer momento; de tal manera el ser humano comienza su reflexión considerando a los fenómenos que le afectan directamente y que para él tenían más relevancia. Los animales los juzgaba según fueran amenazantes para su

³ Oliva, C. y Torres, M. F. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 15.

existencia o benefactores a su diario vivir. De igual manera los fenómenos telúricos, los ambientales como el sol y su luz, o la luna y la noche.

La divinización de dichas manifestaciones de “*Natura*” hizo su aparición, ante la impotencia para controlarlas, y aún más, para explicarlas. La unión de los individuos, gracias a su naturaleza gregaria y a su indefensión individual, permitió que fueran dos las manifestaciones comunicativas las que nacieran; por una parte aquella comunicación interna con sus iguales, y por otra parte, un nuevo sistema de contacto, si así pudiera llamarse, con los fenómenos naturales que escapaban a su racionalidad. La acción y la reflexión son dos momentos casi instantáneos en determinados momentos del ser, o pueden estar espaciados por un tiempo sin límite, en donde la experimentación y la curiosidad necesaria hacen que poco a poco se decanten resultados que pongan en racionalidad controlada aquello que no se explicaba en un principio.

Cuando los seres humanos crearon dichos lenguajes comunicativos, esas acciones tribales o comunitarias servían, además, para dar gracias por su supervivencia a las fuerzas de la naturaleza, o para pedir benignidad o conjurar los temores.

Teniendo en cuenta los estudios realizados por Lewis H. Morgan en su *La sociedad Antigua*⁴ en donde plasma su teoría de los tres estadios étnicos de la humanidad en su desarrollo: salvajismo, barbarie y civilización, la evolución del ser humano tiene uno de sus pilares en las innovaciones que hicieron posible su devenir.

«Del mismo modo que es indudable que cierto número de familias humanas han existido en estado salvaje, otras en estado de barbarie y aun algunas en estado de civilización, de igual forma parece que estas tres condiciones diferentes se entrelazan debido a una sucesión tan natural como imprescindible de progreso.»⁵

Las críticas sobre su estudio se fundamentaron en que dicho análisis era de carácter lineal, debido a que Morgan planteaba un cuasi-destino, sostenía que su estudio sería aplicable a cualquier grupo, ya que el devenir siempre conlleva progreso; a

⁴ Martínez Veiga, U. *Historia de la Antropología. Formaciones socioeconómicas y praxis antropológicas, teorías e ideologías*, Madrid, UNED, 2010, p. 55.

⁵ Morgan, L. H., *La sociedad primitiva*, Madrid, Endymión, 1987, p. 77.

pesar de lo dicho, es importante el abordaje en sí sobre la evolución social del ser humano fraccionándolo en las tres etapas mencionadas.

Se conoce que estudiar un conjunto tan ambicioso como es la misma humanidad, es de por sí un reto casi imposible de lograr en su totalidad, por lo mismo el fraccionamiento de su tratamiento no sorprende, pues de tal manera cualquier tema es de más fácil abordaje.

«Cada uno de estos períodos posee una cultura distinta y exhibe modos de vida más o menos especiales y peculiares. Esta especialización de periodos étnicos hace posible tratar una sociedad en particular, según su condición de relativo adelanto, y hacerla materia de investigación o de dilucidación independiente.»⁶

La división lógico-metodológica abrió la puerta a su aplicación en campos más específicos, ayudó a tener consciencia de la producción cultural humana como un todo que comparte elementos comunes en diferentes espacios, más allá de lo necesariamente vital; y a observar cómo se va creando una red infinita; una serie de códigos y contra-códigos que se van haciendo cada vez más complejos en tanto en cuanto más producción humana se va añadiendo.

Los primeros seres humanos empezaron a producir toda una red de conocimientos empíricos y a acumular acciones estructurales para su mantenimiento vital. Si se observa que todo desarrollo es riqueza, revalorizada de su referente netamente material, y dejando que el término remita a la construcción de mecanismos y mundos del conocimiento, entonces la herramienta de Morgan puede ser útil para entender el surgimiento de espacios unidos al sentimiento y sobrevivencia de la especie, tan importantes como satisfacer lo más básico: el sentido de lo estético como necesidad, lo que podría llamarse, arte.

La divinización y el paso a la ritualidad es posible extrapolarla mediante el análisis del siguiente texto que en su libro *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums, und des Staats* Friedrich Engels expone:

«Salvajismo: Estadio Inferior, Infancia del género humano. Los hombres permanecían aún en los bosques [...] y vivían, por lo menos parcialmente, en los

⁶ Ibid., p. 85.

árboles; esta es la única explicación de que pudieran continuar existiendo entre grandes fieras salvajes. Los frutos, las nueces y las raíces servían de alimento; el principal progreso de esta época es la formación del lenguaje articulado [...] Y aunque este periodo duró, probablemente, muchos milenios, no podemos demostrar su existencia basándonos en testimonios directos; pero si admitimos que el hombre procede del reino animal, debemos aceptar, necesariamente ese estado transitorio.»⁷

En este estadio salvaje, como refiere el texto, es muy difícil imaginar algún tipo de teatralidad o de representación coordinada, debido a un mundo primitivo, inseguro, inhóspito, en donde la sobrevivencia depende de las capacidades miméticas, las habilidades para escabullirse, la mínima e instintiva inteligencia activa. Es poco probable que existiera algún elemento generador de una comunicación teatral o dramática. Sin embargo, lo que sí es posible proyectar, es que siempre hay individuos mejor dotados que otros para ciertas acciones en medio del caos aparente. Un individuo puede ser más o menos ágil ante un peligro terrestre, pero puede ser muy hábil sobrevolando el suelo meciéndose entre ramas que le permiten tener un espacio de control. Aunque puede no ser natural hoy en día el pretender volar por parte de los seres humanos, también es cierto que la raza humana ha logrado poner límites a dicha “*no-capacidad natural*”. La inventiva y la creatividad, junto con el intenso poder de la curiosidad, han superado lo aparentemente imposible. Ciertamente es que no ha modificado el ser humano su propia estructura para adquirir habilidades fuera de su originalidad, pero se está en ello y seguro que la imaginación logrará acercamientos potentes obligando a recrear espacios y habilidades.

«Antes que el hombre pudiese alcanzar el estado civilizado, fue menester que hubiese hecho suyos los elementos de civilización. Esto implica un admirable cambio de condición, primero del salvaje primitivo al bárbaro del tipo más inferior, luego de éste al griego del tiempo de Homero o al hebreo del tiempo de Abraham. El desarrollo progresivo que la historia registra en el período de la

⁷ Engels, F. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Quito, Libresa, 2000, p. 24.

civilización, no era menos propio del hombre en cada uno de los períodos anteriores.»⁸

Por consiguiente, en medio del espacio salvaje, como se venía diciendo, y con unos individuos que no operaban aún más allá de su supervivencia, se podría decir que definitivamente no existía espacio para lo que se considera artístico actualmente.

Pero sí puede decirse que había un aprendizaje permanente y una afinación constante de los mecanismos que permitían la supervivencia y la consecución de los medios de vida. Así, imaginar unos cuantos seres que lograban mejores habilidades que otros, podría llegar a asimilarse en origen a un artista que sobre la cuerda floja arriesga su humanidad o simplemente exhibe mediante sus destrezas las acciones más efectivas para lograr un fin determinado.

Este aprendizaje, esta experiencia constantemente contrastada con la realidad es lo que hizo depurar las técnicas y tácticas que fueron creando un sistema determinado de efectividad y supervivencia. Tomemos un ejemplo: Imaginemos a un ser que debe evadir un peligro de una fiera salvaje, la que siempre se encuentra al acecho y a la que hay que superar para poder acceder a la zona donde puede conseguirse alimento y agua. El individuo, junto con los que le rodean, ya ha visto cómo la fiera se ha encargado de destrozar a otros seres y congéneres. El temor y el instinto de supervivencia mantiene la tensión y la vida – Nadie en pleno uso de sus sentidos arriesga la existencia sin un impulso de necesidad o de curiosidad-; ante este peligro inminente y permanente, las posibilidades teóricas se hacían necesarias para evadir o conjurar el obstáculo. Así las cosas, es lógico que los individuos más osados y más hábiles fueran logrando llegar a soluciones que funcionaban. Si hubo un mecanismo que diese resultado, dicho procedimiento fue perfeccionándose en el tiempo, afinando las destrezas para hacer de dicha solución una constante estructurada y plausible gracias a su demostrada efectividad.

Es lógico pensar que una destreza se adquiere cuando se ha puesto en práctica, se ha experimentado y cumple con un objetivo deseado. Si un individuo logra controlar los pormenores de una acción, y dicha conducta le lleva a un espacio de confort y

⁸ Morgan, L. H., op. cit., p. 99.

hasta de placer al realizar dicho acto, también es de suyo pensar en que dicho sujeto puede llegar a ser observado y admirado por los otros individuos. La imitación, la repetición, el aprendizaje requieren técnicas que se aproximan a la dramatización.

«... intentando buscar una definición de habilidad, Knapp plantea esta realidad cuando señala que “los padres hablan de que su hijo ha logrado ya la habilidad (“capacidad”) de andar, de nadar o de golpear un balón de fútbol; la industria clasifica a las personas en cualificadas (“con habilidad”), semicualificadas y no cualificadas [...] el profesor de educación física enseña las habilidades (“artes”) gimnásticas, y la gente habla de la habilidad (“competencia”) del médico, del agricultor, del entrenador deportivo y del matemático” 1981, p.16. Knapp. B.* (apud López Rodríguez y Hernández Álvarez).»⁹

Siguiendo el camino de Knapp, puede aproximarse que una habilidad es la adquisición de una o varias capacidades por medio del aprendizaje. Este tipo de habilidades respondería a un interés o necesidad a cubrir, con lo que también podría decirse que se desea producir unos resultados con un coste mínimo y un acierto máximo, optimizando medios y tiempo, o simplemente observando un resultado efectivo según las expectativas iniciales.

«Históricamente, los términos habilidad y destreza han sido utilizados de forma diversa, teniendo distintas concepciones según la perspectiva desde la que se ha enfocado su estudio...encontramos diferentes definiciones que intentan aproximarse a los conceptos de habilidad y destreza [...] Por su parte, Guthrie (1957) prácticamente coincide con la definición de Knapp concretando que una habilidad motriz es la capacidad adquirida por aprendizaje para alcanzar resultados fijados previamente con un máximo de éxito y, a menudo, un mínimo de tiempo, de energía o de los dos.»¹⁰

⁹ López Rodríguez, A. y Hernández Álvarez. (2004): “Evaluación de las habilidades motrices”, en: J. L. Hernández Álvarez y Velasquez Buendía (coords.), *La evaluación en educación física. Investigación y práctica en el ámbito escolar*, Barcelona, GRAÖ, de IRIF, S.L., pp. 137-145.

*Knapp B. *La habilidad en el deporte*.

¹⁰ Díaz Lucea, J. *La enseñanza y aprendizaje de las habilidades y destrezas motrices básicas*, Barcelona, INDE. 1999, p. 51.

Estos autores, al igual que otros muchos, no establecen una diferencia clara y específica de los conceptos de habilidad y destreza. Otras aproximaciones de otros estudiosos establecen una diferenciación entre ambos conceptos a partir de la idea de la implicación de segmentos corporales en mayor o menor cuantía, y de la existencia de desplazamientos en la acción. La concepción global que la mayoría de definiciones realizan sobre habilidad y destreza se enmarcaría en la definición de habilidad motriz que Batalla formula como, el grado de competencia de un sujeto concreto frente a un objetivo determinado.

« [...] por habilidad motriz entendemos la competencia (grado de éxito o de consecución de las finalidades propuestas) de un sujeto frente a un objetivo dado, aceptando que, para la consecución de este objetivo, la generación de respuestas motoras, el movimiento, desempeña un papel primordial e insustituible.»¹¹

Es decir, en el momento que se ha alcanzado el objetivo propuesto en la habilidad, se considera que ésta se ha logrado, a pesar de que el objetivo se haya conseguido de una forma poco depurada y económica.

«En cambio, por destreza motriz, se desprende el concepto de que ésta es la capacidad del individuo de ser eficiente en una habilidad determinada. La destreza puede ser adquirida por medio del aprendizaje o innata en el propio individuo.»¹²

El desarrollar o poseer una habilidad o destreza en la vida de todo ser, es una capacidad que puede redundar en mejorar las posibilidades de sobrevivencia. Cuando dicha acción o conducta se convierte en algo manejable, puede llegar a realizarse incluso inconscientemente y a generarse una *profesionalización*, en el sentido que modernamente entendemos.

¹¹ Batalla Flores, A. *Habilidades Motrices*, Barcelona, INDE, 2000, p. 8.

¹² Díaz Lucea, J., op. cit., p. 52.

«Podemos, por tanto, hablar de tres grandes tipos de habilidades motrices: las **habituales**, que serían aquellas que utilizaríamos en nuestro quehacer diario, las **profesionales**, que corresponderían a nuestro ámbito laboral y las de **ocio**.»¹³

¿Podría llegar a verse un mínimo de arte en dichos actos de habilidad?, Un individuo que ha desarrollado una aptitud especial, ¿podría llegar a sentir el placer de ser observado por sus congéneres?, ¿Es posible que el actor que posee dicha habilidad pudiera sentir el deseo de exhibir dicha cualidad y convertirse en admirado por los demás? La didáctica de semejantes habilidades motrices naturales debería contar con formas de dramatización, por precarias que fueran, con el fin de transmitir las o enseñarlas, y evolucionar hasta llegar a un estadio donde ya serían plenamente consideradas como tales. Dicha consideración podría sucederse en la fase de ritualización.

Todo este mundo de incógnitas, posiblemente no son más que el origen de una *actuación* muy íntima y personal, en donde solo cada individuo puede saber la pulsión que se resalta ante un hecho realizado con total confianza y gracia, o posiblemente aumentado gracias a la magnificencia de un acto; una habilidad, por ejemplo una destreza realizada ante un peligro de entidad suficiente para temer por la propia vida.

Actualmente existen estudios sobre diverso tipo de habilidades, no solo las básicas para sobrevivir físicamente, sino aquellas que la evolución social valora con mayor énfasis en diversos espacios sociales. Como ejemplo se puede referir a las Habilidades Sociales, las cuales son casi de necesario conocimiento en la actualidad para garantizar la *sobrevivencia* en un mundo social que valora en múltiples profesiones ésta habilidad comunicativa. Habilidades que son consideradas algunas veces como un “*don*”, una Gracia especial del individuo que las posee:

«Muchas veces consideramos las habilidades sociales como un <don>, como una capacidad innata que la naturaleza ha regalado a aquellos que las poseen, negándolas a la gran mayoría. Así, decimos de alguien que tiene una gracia especial, que tiene <don de gentes>, etc., refiriéndonos a ellas como a cualquier otra característica del sujeto como la altura o el color de los ojos.

¹³ Batalla Flores, A., op. cit., p. 8.

[...] Sin embargo, cuando hablamos de la comunicación desde la óptica de las habilidades sociales, descartamos esta idea de presencia o ausencia de una serie de características particulares de la persona, ya que las habilidades sociales pueden aprenderse, aunque no sea fácil y requiera un tiempo y un esfuerzo. En cualquier caso, ya no depende de la biología o la genética.»¹⁴

Volviendo sobre las habilidades primitivas u originales del individuo, es evidente, como se ha dicho ya, que no se trata de una *Re-presentación*, sino de un hecho o acto, lo cual aleja la posibilidad aún de ser tratado cualquier fenómeno en este estadio salvaje del ser humano, como inmerso en la teatralidad, en el concepto que hoy entendemos artísticamente. Sin embargo, y consecuentemente con la búsqueda del origen de las artes escénicas, y particularmente del mundo de la creación del trabajo unipersonal, del *Solo*, se podría llegar a intuir la semilla de ciertos conceptos artísticos, por extensión de nuestra naturaleza en lo más íntimo común a todo el género humano desde sus cimientos genéticos. El placer de salvar la vida, y conseguir el alimento a pesar de los peligros, estaría presente en quien lo ha protagonizado; posiblemente, incluso, puede perdurar en el tiempo, como cuando se recuerdan las hazañas conseguidas y se enorgullece el individuo por lo logrado en ellas.

Placer por el éxito, placer aumentado posiblemente por el agradecimiento y admiración de los que rodean al individuo, y los que muy probablemente desearían poder realizar las mismas hazañas. Un principio de liderazgo, un inicio del camino de la división de los roles, o simplemente un éxito ante la diversidad de la naturaleza y la consecuente satisfacción por haber comprendido y controlado las eventualidades.

Siguiendo al estadio inmediatamente posterior, el estadio medio, Engels lo analiza de la siguiente manera:

«Estadio Medio. Comienza con el empleo del pescado... como alimento con el uso del fuego. Ambos fenómenos van juntos, porque el pescado sólo puede ser empleado plenamente como alimento gracias al fuego. Pero con este nuevo

¹⁴ Van-der Hofstadt Román, C. J. *El libro de las habilidades de comunicación*, Madrid, Díaz de Santos S.A., 2005. P. XVIII. y Sigs.

alimento los hombres se hicieron independientes del clima y de los lugares; siguiendo el curso de los ríos y las costas de los mares pudieron, aún en estado salvaje, extenderse sobre la mayor parte de la tierra. Los toscos instrumentos de piedra sin pulimentar de la primitiva Edad de Piedra, conocidos con el nombre de paleolíticos, pertenecen todos o la mayoría de ellos a este período y se encuentran desparramados por todos los continentes, siendo una prueba de esas emigraciones. La población de nuevos lugares y el incansable y activo afán de nuevos descubrimientos, vinculado a la posesión del fuego, que se obtenía por frotamiento, condujeron al empleo de nuevos elementos como las raíces y los tubérculos farináceos, cocidos en ceniza caliente o en hornos excavados en el suelo, y también la caza, que, con la invención de las primeras armas –la maza y la lanza-, llegó a ser un alimento suplementario ocasional. Jamás hubo pueblos exclusivamente cazadores, como se dice en los libros, es decir, que vivieran solo de la caza, porque sus frutos son harto problemáticos.»¹⁵

En este estadio, al parecer, se asiste al desarrollo de una tecnología de incalculable importancia: la gestión del fuego. Su descubrimiento y control, que, como se ha supuesto en diferentes estudios, pudo surgir de la caída de un rayo y su efecto incendiario, o por algún fenómeno vinculado con las condiciones climáticas propicias para que brotase el fuego de forma natural (erupciones volcánicas, caída de objetos del espacio exterior, o simplemente fenómenos de sequía junto con combustiones espontáneas, entre otras teorías). El ser humano domina entonces el uso del fuego, y dentro de sus cualidades encuentra el poder de cocción de alimentos. El hecho de aprender a producir a voluntad el fuego y saber que su uso les proporciona otras vías de consumir alimentos, junto con el uso de la luz en las oscuras noches, permite al hombre obtener nuevos espacios de seguridad, espacios propicios para desarrollar cada vez mejores habilidades. Aprovechando dicho descubrimiento, los instrumentos utilizados para la caza son perfeccionados y utilizados con mayor prestancia por ejemplo.

En este estadio medio del llamado salvajismo, también es de imaginar que los líderes habilidosos eran los que dominaban el arte del fuego, sus propiedades de cocción, caza y seguridad del clan o tribu, si pueden denominarse así estos grupos. La

¹⁵ Engels, F., op. cit., p. 13.

organización ya existe gracias a la necesidad de repartir las tareas en eventos que se fueron convirtiendo en cotidianos: cazar, hacer fuego, cocinar, etc. La seguridad se va estableciendo en la medida que las destrezas en los usos de los nuevos descubrimientos dan sus frutos; y aquí surgen de nuevo aquellos seres que se van especializando en una u otra labor, descollando en sus espacios conquistados y produciendo una empírica y constante acción de desarrollo.

El fuego logra hacer confluir en su derredor a todos aquellos individuos del grupo, es cuando puede suponerse que casi todos los integrantes usufructúan las virtudes de dicho descubrimiento, más allá de las utilidades prácticas para la vida en ese instante, y donde es fácil imaginar alrededor del fuego un foco de atención permanente, al uso, aunque aún distante, del foco teatral de la luminosidad y su contraste con la oscuridad. La hipnótica capacidad del fuego se proyecta en quien se encuentra a su alcance, esa sensación de confortabilidad que se tiene ante un fuego tranquilo, la concentración de las mentes en las figuras que se proyectan en la oscuridad, las sombras alargadas, los efectos de las llamas en su interior. ¿Qué ser humano no se ha quedado alhelado frente al fuego?, ¿Quién no ha intentado abstraerse de sí mismo, viajando en su imaginación o simplemente recibiendo ese calor vital que hace que se entre en una especie de autismo vital hasta encontrar un desdoblamiento mental, o hasta llegar a un sueño profundo? Posiblemente la existencia del sentimiento y la sensibilidad de cada individuo enfrente de este fenómeno natural marcaban el camino de la sensibilidad artística.

«En otro tiempo se decía que para ser verdadero artista era preciso *tener el fuego sagrado*, así como, según Voltaire, para representar bien la tragedia era preciso *tener el diablo en el cuerpo*. Pero encuentro que el fuego sagrado es, como el diablo en el cuerpo...»¹⁶

Adelantando sobre otras épocas y culturas determinadas, el fuego siempre ha marcado el entorno sobre el que se ha desarrollado la vida social, es de referir por ejemplo que en Grecia o en Roma cada casa tenía un espacio para el fuego:

¹⁶ Lombia, J. (1845): *El Teatro. Origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=eml4AAAAYAAJ> [Consulta: 27 de junio de 2015].

«Encerraba un altar y en él debía haber siempre un poco de ceniza y carbones encendidos. Era obligación sagrada del dueño de la casa el conservar el fuego de día y de noche. No era lícito alimentar el fuego con cualquier clase de madera, este fuego debía conservarse siempre puro.»¹⁷

El fuego y sus consecuencias ritualista habrían hecho su aparición, y con él se propiciaban ya los espacios de seguridad que posteriormente fueron el origen de muchas de las ceremonias que concentraban gran parte del tiempo y la energía de los individuos de la colectividad. Además, y junto con las consecuencias de una alimentación en condiciones diferentes, gracias a la cocción, el grupo encontró en estos espacios un punto de referencia y placer, en donde empiezan a aparecer las posibles representaciones de los momentos más importantes en la vida diaria del grupo, como por ejemplo el recordar mediante el uso de elementos como pieles y huesos, el hecho de la caza y sus características. Hechos simbolizados en la posesión del saber gracias a la experiencia, la misma que permite el autoreconocimiento y la reflexión entre la vida y la muerte.

Haciendo una digresión proyectiva, al encontrarse el grupo humano en torno al fuego, se puede reconocer como una forma primigenia de lo que hoy en día se denomina *Teatro Circular*¹⁸, aunque evidentemente esta descripción no es exactamente como se ha acuñado gracias a los teatros griegos que son el referente de los conceptos escénicos modernos; es decir, que aunque el término *Teatro circular* se refiere a aquellas construcciones helenas de piedra, cinco siglos antes de Cristo, no puede desconocerse que el espacio engendrado gracias al descubrimiento del fuego, pueda tener elementos de las futuras construcciones para el teatro

¹⁷ De Coulanges, F. *La Ciudad Antigua*, 9ª ed., Madrid, Edaf y Morales S.A., 2006, pp. 39-40.

¹⁸ “O teatro, mais do que ser um local público onde se vê, é o lugar condensado da vivência das ambiguidades e paradoxos, onde as coisas são tomadas em mais de uma forma ou sentido. Robson Camargo* assim o define (2005:1): “O vocablo grego Théatron estabelece o lugar físico do espectador, “lugar onde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, real e imaginário. Assim, o representado no palco é imaginado de outras formas pela plateia. Toda reflexão que tenha o drama como objeto precisa se apoiar numa tríade teatral: quem vê, o que se vê, e o imaginado. O teatro é um fenômeno que existe nos espaços do presente e do imaginário, nos tempos individuais e coletivos que se formam neste espaço” (*O Espectáculo do Melodrama*).”

Guedes, M. H. *Os Grandes Teatros*, Joinville, Clube de Autores, 2015, p. 158.

*(Camargo, R. C. *O(s) Espectáculo(s) de Melodrama*. Brasília, UNB.2007.)

realizadas por los griegos. Los anfiteatros diseñados en tierras griegas se encontraban en general en una colina, por ejemplo el anfiteatro de Epidauro. Sus gradas están dispuestas en forma circular, en dos diferentes niveles, contando el primero con treinta y dos filas, que se dividen a su vez en doce sectores por once escaleras. Entre tanto, el nivel superior tiene veinte filas de gradas y se subdivide en veintidós sectores, teniendo una capacidad para 14.000 espectadores aproximadamente. Todos los teatros griegos tienen similares características y es por este motivo por el que se dio en llamar a este estilo de diseño: teatros circulares. Aunque en realidad su forma sea la de un semicírculo en forma de herradura que deja abierto uno de sus espacios para, lo que supone, es el escenario.¹⁹

Aunque es evidente que no se asemeja el círculo alrededor del fuego a un *teatro circular* definido desde Grecia en adelante, o igual posteriormente en Roma²⁰, o el nuevo concepto arquitectónico en la actualidad; sí es palpable que el punto de referencia se encuentra en esta reunión primitiva concitada a vuelta del fuego, que traía luminosidad en medio de la oscuridad, calor y protección; y que, como consecuencia, podía traer un sentimiento de relajación, de confort y de tranquilidad que, en determinados momentos, permitía una interacción comunitaria, una introspección individual para ir allanando el camino de lo que en el futuro lejano se configuraría como *otium*. Un camino que podría llevar a un placer netamente artístico, emocional y sensible.

¹⁹ "Llevando a su extremo la idea de conseguir la máxima intimidad entre el actor y el público, surge el denominado teatro circular ("Theatre in the round"). En este tipo de teatro, el escenario está totalmente rodeado por el público, con lo cual en todo momento una parte de la audiencia se halla detrás del actor. Lógicamente, en dicha zona la inteligibilidad de la palabra es menor [...]"

Con todo, el teatro circular constituye una de las formas primitivas más utilizadas para todo tipo de representaciones. Sin ir más lejos, los actores callejeros crean de forma natural un círculo de espectadores a su alrededor, y es probable que en la Edad Media se llevasen a cabo representaciones teatrales esporádicas en las que el público se colocase según una disposición circular."

Carrión Isbert, A., *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*, Barcelona, UPC., 1998, p. 179.

²⁰ Hoy en día el teatro circular se ve proyectado en espacios tan populares como los estadios de fútbol o los polideportivos: "...el teatro circular romano incorpora una sugerente fórmula circular para las necesidades de la cultura de masas que ha visto de nuevo la luz. El estadio es, por tanto, pura neoantigüedad en su oscuro valor límite."

Sloterdijk, P. y Heinrichs, H. *El sol y la muerte. Investigaciones dialógicas*, trad. Germán Cano, Madrid, Siruela, 2004, p. 125.

En este estadio, posiblemente, ya existían los líderes, o un grupo de individuos que controlaban habilidades y destrezas que eran reconocidas por los otros; elementos comunitarios que, al manejar con mayor tranquilidad una situación, eran los que podían dirigir o llevar a cabo determinadas acciones beneficiosas para el resto del grupo. Sin embargo, el uso del fuego en sentido positivo tiene su contrario en sentido perjudicial. Quien experimentó con él fue descubriendo su potencial para contrarrestar peligros, para controlar cercanías de otros seres de la naturaleza que huían ante la potencia del descubrimiento, Ante esta constatación poderosa, se descubre que el daño infligido a otros animales incluía el daño que podría infligirse a los otros congéneres y a sí mismo. Las propiedades del elemento no tenían explicación científica, pero si empírica, y el dolor era el límite para su uso indiscriminado.

En el tercer estadio del salvajismo, definido por el autor referido, Friedrich Engels, basado en los estudios de Morgan, lo llama aquel el estadio superior:

«Comienza con la invención del arco y la flecha, gracias a los cuales llega la caza a ser un alimento regular, y el cazar, una de las ocupaciones normales. El arco, la cuerda y la flecha forman ya un instrumento muy complejo, cuya invención supone larga experiencia acumulada y facultades mentales desarrolladas, así como el conocimiento simultáneo de otros muchos inventos. Si comparamos los pueblos que conocen el arco y la flecha, pero no el arte de la alfarería (con el que empieza, según Morgan, el tránsito a la barbarie), encontramos ya algunos indicios de residencia fija en aldeas, cierta maestría en la producción de medios de subsistencia: vasijas y trebejos de madera, el tejido a mano (sin telar) con fibras de albura, cestos trenzados con albura o con junco, instrumentos de piedra pulimentada (neolíticos). En la mayoría de los casos, el fuego y el hacha de piedra han producido ya la piragua formada de un solo tronco de árbol y en ciertos lugares las vigas y las tablas necesarias para construir viviendas. Todos estos progresos los encontramos, por ejemplo, entre los indios del noroeste de América, que conocen el arco y la flecha pero no la alfarería. El arco y la flecha fueron para el estadio salvaje lo que la espada de hierro para la barbarie y el arma de fuego para la civilización: el arma decisiva.»²¹

²¹ Engels, F., op. cit., p. 13.

El arco, la cuerda y la flecha, supuso una evolución cualitativa en el desarrollo del conocimiento humano, como dice el texto citado *“...supone larga experiencia acumulada y facultades mentales desarrolladas”*. La acción constante en el diario vivir, a cada instante, hace que el arte de existir sea una habilidad en sí misma que hay que descubrir. Imaginar cómo se llegan a usar esos tres elementos y combinarlos para crear un arma o instrumento que hace daño y que logra herir y hasta quitar la vida de sí mismo, es todo un avance en cuanto refiere a la consciencia -también a la in-consciencia-, y el sentido de la existencia. En casi todos los análisis de los descubrimientos del ser humano se plantean las virtudes y ventajas para sobrellevar la vida gracias a dicho evento, pero muchas veces se olvida los inconvenientes o consecuencias que pueden ser negativas a la misma existencia.

Lo realmente importante, para efecto de este estudio, es resaltar la capacidad del individuo de evolucionar y reflexionar para crear, la posibilidad mágica –si pudiera decirse así- de dar origen a instrumentos y utensilios perfectamente inexistentes en la naturaleza, o por lo menos dispuestos de una determinada manera, y lograr que surjan a la realidad empíricamente. No sería absurdo pensar que estos procesos no solo se afincan en la experimentación y el empirismo puro, sino que son el resultado de un proceso que involucra tanto la experiencia, la observación, la reflexión y la creación: ¡Toda una inventiva! Todo un proceso científico si por medio del mismo es posible anticipar un fenómeno posterior. Proceso que evidentemente incluye la etapa reflexiva y de toma de consciencia de las posibilidades de acción y sus consecuencias, un pensamiento proyectivo.

El ser humano en ese estadio pudo llegar a desarrollar proyectos tan avanzados. Si se tiene en cuenta que no existía nada que le sugiriese dichas creaciones naturalmente, es de suyo que el mapa mental de su cerebro tuvo espacios de pura creación, etapas que no pudo ver ni experimentar previamente hasta construir, crear, recrear o inventar lo que en su reflexión sólo ese individuo pudo ver, ¡pudo imaginar! Capacidad imaginativa²² al servicio de la necesidad, capacidad de

²² "De maneira geral, a imaginação pode ser entendida como "a capacidade humana de criar imagens no espírito e de utilizá-las para construir situações imaginárias" (Bronowski, 1983, p.33). Nada há mais humano que o pensamento criativo. A capacidade de produzir idéias para representar e explicar o mundo garantido nossa sobrevivência nas mais diversas condições e permitido evolução da espécie

inventiva al servicio de la existencia y capacidad experimental al servicio de la curiosidad y el ansia de la comprobación.

«La imaginación es una de las prerrogativas más elevadas del hombre. Une por esta facultad, independientemente de la voluntad, ideas e imágenes pasadas creando así nuevos y brillantes efectos...El valor de los productos de nuestra imaginación depende desde luego del número, precisión y claridad de las impresiones que tengamos, de nuestro juicio y gusto en elegir o en rechazar las combinaciones involuntarias y, hasta cierto punto, de nuestra habilidad y fuerza para combinarlas voluntariamente.»²³

El arte está presente en todo este proceso, si se considera al *arte* como ese aspecto humano de sublimar y ser sublimado, como ese acto comunicativo y estético en donde se mezcla todo tipo de posibilidades de interpretar el mundo. En ese estadio del primitivo ser humano, existía en todo momento un ser artístico. La imaginación hecha arco, cuerda y flecha no es solo una invención útil y efectiva para un determinado fin de subsistencia, es además, la demostración de que las habilidades se concretan en hechos y estos hechos se evidencian en destrezas que redundan en el placer del control y la seguridad; características igualmente importantes y fundamentales cuando se trata de iniciar un proyecto *unipersonal*. En un *Unipersonal Escénico Teatral*, puede deducirse que no varía esta necesidad de control y seguridad. Es muy diferente el estar cobijado por una comunidad o estar enfrentándose en solitario a la naturaleza o a otros congéneres.

Si quisiera hacerse un paralelo entre estas muestras primitivas de desarrollo humano, y un espectáculo unipersonal, sería con base en el desarrollo de las

humana. Se tivéssemos que elegir uma única característica para nos diferenciar dos demais seres vivos, talvez fosse a imaginação e não a racionalidade a que melhor cumprisse tal tarefa.

A nossa capacidade imaginativa começa muito cedo na vida. Inicialmente, nossa interação com o mundo se limita àquilo captado pelos sentidos e remetido à mente. Mas alguns poucos anos depois, uma criança já é capaz de reter a imagem dos objetos na mente, mesmo depois de ocultos dos sentidos.”

Pessoa de Carvalho, A. M. (org.), de Azevedo, M., do Nascimento, V., de Moraes Cappechi, M., Vanucchi, A., de Castro, R., Pietrocola, M., et al. *Ensino de Ciências – unindo a pesquisa e a prática*, São Paulo, Thompson, 2012, p. 128.

²³ Darwin, C. *El Origen del hombre y la selección en relación al sexo*, trad. M. J. Barroso-Bonzon. (Vol. I.), Madrid, Ibéricas, 1996, p. 110.

habilidades individuales para conjuntarlas con otros individuos y sus destrezas, y así enfrentar una empresa determinada o simplemente hacerlo en autogestión. Teatro colectivo, teatro popular, etc., frente al teatro unipersonal, en donde un solo *Actor* (Palabra que no solo se aplica al mundo del teatro) actúa solo. Hay que apuntar que no todos consideran como teatro los espectáculos unipersonales, apoyándose en el argumento de que el *Teatro* es de naturaleza colectiva.

«Me pregunto si los espectáculos para uno solo, un solo actor, un solo espectador – también si el descubrimiento del uso de la Web para una experiencia iniciada en Buenos Aires que termina en un hotel de Nueva York donde el espectador, vía Skype, podrá llamar a una prevenida actriz de Singapur que en tiempo real hará un monólogo para él-, me pregunto, digo, si estas iniciativas no significan, como ya se ha expuesto, un recorte drástico a la encarnación de un fenómeno colectivo de “presencia” y movilización, como es el teatro.»²⁴

Volviendo a la evolución del hombre según Engels. Al hacerse más sedentario que de costumbre, unido al acto de cazar con mayor efectividad y asiduidad, se desarrollaron otras cualidades y visiones del mundo. El establecimiento del espacio cotidiano en torno de un sitio permanente generó una nueva dimensión en la interacción con el medio, con los otros congéneres y consigo propio. Igualmente, los usos de los instrumentos y utensilios se desarrolló de una manera diferente a la que se llevaba anteriormente.

La organización para todos los nuevos retos que poco a poco se fueron haciendo cotidianos, fue fundamental en los sistemas de comunicación con los otros. Si se tiene en cuenta que para cazar, con meridiana certeza, habría que tener una técnica y una táctica dependiendo el tipo de presa, es posible imaginar cómo el grupo humano repartía tareas para minimizar los peligros a la hora de la cacería y así obtener el éxito en dicha empresa. Las señales, los gritos, el lenguaje no verbal, las órdenes y contraórdenes acordadas ya eran todo un complejo sistema de acuerdo y entendimiento, eran un sistema de coordinación en *red*.

²⁴ Gambaro, G. *El teatro vulnerable*, Buenos Aires, Alfaguara, 2015, p. 31.

Independientemente de los fenómenos naturales que se encontraban sin explicación, aquellos hechos que ya se tenían bajo control de sus resultados, en gran medida fueron el camino abierto para que se avanzara en la re-presentación mental, y en la *anamnesis*²⁵ en los momentos de relajamiento y descanso, o en los momentos de placer y diversión.

«Los orígenes del teatro están ligados al culto religioso –la sacralización del cuerpo y el espacio. En las ceremonias primitivas encontramos una incipiente teatralidad (hombres disfrazados de animales en las pinturas rupestres, vgr.) y resulta extraordinario interés explicar el paso de la comunicación no fingida o rito a la ficción escénica, es decir, a la comunicación fingida destinada a un público que no participa en su realización.»²⁶

Los hombres crearon modos de ritualizar las tareas y preparativos de las actividades de trabajo y de la cacería, como también inventaron modos de la celebración del éxito de cada empresa acometida. En las diferentes pinturas rupestres conocidas se constata la esencia espiritual en su expresión; así como un sistema de representación artística, en general considerada como de carácter mágico-religioso. Se pretendía propiciar la caza, conjurar los peligros y asegurar el buen fin de esta. Puede decirse que ya había una incipiente ficción dramática:

«Disfrazarse de animal, revestido con una sofisticada piel y untado de oloroso sebo, el hombre engañaba al rumiante interpretando un primer papel por el que cobraba, si no dinero, sí cueros y carnes. Después vendría la ceremonia del despiece, con su correspondiente y ancestral culto.

²⁵ “Y ‘*anamnesis*’ es justamente el proceso mediante el cual se recupera algo que de alguna manera ya se sabía. Mimesis y anamnesis son dos actos peculiarmente adecuados uno al otro. Una mimesis puede ayudarme a recuperar lo olvidado estimulando la memoria o la asociación de nociones o ambas. La mimesis propicia la *anamnesis*. Pero al mismo tiempo cabe observar que la mimesis presupone que la *anamnesis* es posible porque la mimesis siempre requiere una doble visión mediante la cual veo al actor *como* si fuera el personaje de la obra y al personaje como si encarnara todas las fuerzas que el dramaturgo concentra en él. La obra de teatro, la mimesis, es exitosa sólo en la medida en que propicia que el espectador se reconozca en ella, pero este reconocimiento es en el sentido de anamnesis, no de identificación... La mimesis facilita ese ‘ponerse en lugar de’ que a la vez implica captar y sentir lo que el otro es.”

Marino, A. *Venganza y Justicia en la Orestíada de Esquilo*, Ciudad de México, UNAM., 2003, p. 101.

²⁶ Buezo, C. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2004, p. 28.

Tanto la comunidad agrícola como la cazadora, que finalmente llegan a coexistir, desarrollan un sentido de organización colectiva de los trabajos, es decir, empiezan a codificar lenguajes muy determinados, entre los que destacamos el de la representación simbólica. Las tribus a lo largo de siglos y siglos, van conformando ritos, ceremonias y formas de expresión primitivas, en las que aparecen los primeros gérmenes de teatralidad. En las fiestas de epifanía de aquel lejano mundo se establece una especie de comunicación, poblada de aspectos simbólicos y misteriosos, que inventan formas dramáticas llenas de ideas metafísicas ...Todo esto proyecta un importante carácter de acción participativa propia de una colectividad.»²⁷

Continuando con el planteamiento que sirve de contexto y referencia evolutiva, su autor, y basado, como ya se dijo, en los estudios de Morgan, desarrolla la etapa que llama de *barbarie*, y a semejanza del estadio anterior, lo subdivide en inferior, medio y superior.

El estadio inferior del estado de barbarie, comienza con:

«La introducción de la alfarería. Puede demostrarse que en muchos casos y probablemente en todas partes, nació de la costumbre de recubrir con arcilla las vasijas de cestería o de madera para hacerlas refractarias al fuego; y pronto se descubrió que la arcilla moldeada servía para el caso sin necesidad de la vasija interior...con el advenimiento de la Barbarie llegamos a un estadio en que empieza a hacerse sentir la diferencia de condiciones naturales entre los dos grandes continentes. El rasgo característico del periodo de la barbarie es la domesticación y cría de animales y el cultivo de las plantas.»²⁸

En este estadio se supone que se acentúan las diferencias que en un momento eran sostenidas en segundo plano, teniendo en cuenta las generalidades para casi todos los grupos humanos que se explayaron por el mundo. Los dos grandes continentes a los que se refiere el texto son el mundo occidental centrado en el continente americano, según los estudios de Morgan, y por otro lado el continente oriental, el llamado mundo antiguo. Sin entrar en el estudio antropológico de dicha

²⁷ Oliva, C. y Torres Monreal, F., op. cit., p. 12.

²⁸ Engels, F. op. cit., p. 14.

investigación, se debe decir, a efecto del origen de las manifestaciones teatrales, que su importancia es fundamental para ver cómo se desarrollaron diferentes manifestaciones artísticas con características propias y particulares a lo largo y ancho del mundo, pero que, finalmente, al parecer todas participaron de los mismos *genes* originarios.

Surgen diversos rituales condicionados por las circunstancias particulares: ya de lo que se cultivaba y sus diversas técnicas, ya de lo que se comía y sus formas de preparación, ya de los animales que se domesticaron, o, ya de la situación geográfica y las dificultades para sobrevivir. Cada mágico momento expresivo se va creando dependiendo de la interacción con el entorno particular de cada grupo humano, y de cómo se sistematizó naturalmente dicha relación al interior de cada organización tribal. Es por ello que es diferente cada expresión artística y cultural según cada grupo humano, aunque, y a fuerza de resaltarlo como importante, al parecer todas las organizaciones humanas poseen el mismo *ADN* expresivo, si se conviene en llamarlo así metafóricamente.

El estadio medio de la barbarie es caracterizada por Morgan en dos diferentes evoluciones:

«En el Este comienza con la domesticación y en el Oeste con el cultivo de las hortalizas por medio del riego y con el empleo de adobes (ladrillos secados al sol) y de la piedra para la construcción.»²⁹

Según el autor, el estadio de barbarie no fue superado en ninguna parte del oeste hasta la conquista de América por los europeos. A su llegada existía cierto cultivo del maíz, sus viviendas eran de madera en aldeas protegidas por empalizadas y en algunos sitios como en los pueblos de Nuevo México y Centro América, y también el Perú, vivían en casas de adobe y piedra.

En los estadios descritos hasta aquí, ha podido observarse cómo la evolución técnica ha ido creando mundos nuevos a cada instante, las sociedades primitivas han tenido ya una acumulación de experiencias hechas teoría, aunque no sistematizada, pero sí vivenciada empíricamente. Sin embargo, no es descabellado pensar en que alguien,

²⁹ Engels, F., op. cit., p. 15.

o un grupo de individuos, hayan desarrollado mejores capacidades y acumulado mejor todas las experiencias o gran parte de ellas (mediante la propia experiencia, por la transmisión mediante la tradición y la enseñanza imitativa). Esos individuos, que con certeza en todo grupo social destacan para bien o para mal según las intenciones, son seres que se van especializando según sus inquietudes y sus potencialidades. Así hubo algunos individuos que destacaron por su conocimiento en curar el dolor, en convocar a la comunidad y proyectar el trabajo, o simplemente en dirigirse a los Dioses en sus rituales.

Alrededor de la vida siempre está la constante de la muerte, el dejar de existir, o posiblemente al revés, pero siempre está la palpable presencia de lo vulnerable de la vida. La enfermedad y la muerte son constante *vital*, por ello son una conciencia de minimización de las diferencias y de maximización de lo común. El acto de curar al otro se convierte desde siempre en un deseo generalizado, un sueño y un camino de descubrimientos técnicos y mágicos. Por ello destaca una persona, o grupo de personas, a los que la comunidad convierte en especial: curadores o sanadores, quienes con su experiencia y conocimiento han logrado detener el avance de lo destructivo, de lo dañino, tanto en el diario vivir como en los mundos desconocidos e invisibles del más allá.

Chamán, brujo, mago, curandero, sacerdote, hechicero, taita, etc., así se ha llamado a esa persona con ciertas cualidades que lo aproximan a la divinidad de la vida y sus protectores. Un individuo, o grupo de individuos que los demás consideraban especial por su contacto con lo desconocido. Los rituales animistas son frecuentes, con el fin de adquirir el conocimiento de los dioses o de los antepasados, y poseer toda la sabiduría para conjurar los problemas, tanto de salud física como de salud social. Augures, sabios o magos que trataban (y tratan aún hoy) de encontrar las razones de la existencia y alejar la enfermedad, la muerte y el dolor.

«Aportaciones de modernos investigadores han revelado que los chamanes contaban con un programa de preparación que recuerda al de los actores. Aprendían desde prestidigitación hasta nociones de pantomima, pasando por el arte de fingir desmayos, simulación de crisis nerviosas, vómitos, y un sinnúmero de trucos que daban a su oficio cierto tono didáctico, solo que con una diferencia: esas prácticas eran más existenciales que artísticas. Todos los miembros de la

comunidad eran actores del mismo espectáculo aunque con diferente cometido.»³⁰

Los chamanes cumplían esa función de curar y comunicarse con los dioses y dominar la naturaleza; los chamanes sin embargo no estaban *actuando o interpretando* tal y como se concibe hoy en día en el mundo teatral. En este tipo de actos chamánicos no había una ficción concertada ya que existía la convicción de que lo que se estaba realizando era real: una persona que cura frente un individuo o grupo, que son los que se quieren curar. No hay espectadores como tal, ya que los observadores asisten como parte de una realidad y no como expectantes alejados del hecho que sucede.

«Como una especie de catarsis, de representación teatral, relacionada o no con la política, el chamanismo es una actividad religiosa, ética, artística, etc., aunque ya queda cada vez menos tradición que investigar.

El chamanismo es parte de una idea. En efecto, los antropólogos aceptan el chamanismo, al igual que los rituales de iniciación, la manipulación de las conciencias, la jerarquización social o el uso de las drogas en las sociedades exóticas, pero en la sociedad occidental es difícilmente aceptado; incluso suele pensarse como algo marginal.»³¹

Sin embargo, sí es posible descubrir que este tipo de chamanes tienen elementos de teatralidad y representación. El querer apropiarse del ánimo de los animales y la naturaleza, o de otros seres humanos o imaginarios, realizando actos mágicos que conllevaban la danza y el ritmo, el sonido y la mímica, demuestra un contacto directo con lo que pudiera llamarse un primer actor. ¿Posiblemente un acto unipersonal?; no puede decirse que sea un espectáculo de características unipersonales, pero sí que es un acto de una persona frente a la comunidad. Un individuo que utiliza no solo su cuerpo como herramienta comunicativa, sino que muy posiblemente ha desarrollado el impacto de la pintura sobre su cuerpo, el uso de atuendos especiales, la introducción de elementos físicos diversos, objetos como calaveras o plumas, etc.

³⁰ Oliva, C. y Torres Monreal, F., op. cit., p. 16.

³¹ Lagunas, D. *Hablar de Otros. Miradas y voces del mundo tepehua*, Barcelona, Plaza y Valdés. 2004, p. 181.

Además, con el descubrimiento del fuego, los chamanes han usado la proyección de las sombras y el mismo fuego como medio para lograr sus cometidos. Casi podría decirse que allí ya hay un incipiente núcleo del arte de la escena (Animación de objetos, manipulación, animación humanista de cuasi-títeres, origen del teatro de sombras, etc.). Finalmente se reconoce que, la virtud del chamán tiene la misma raíz que la del actor, en tanto en cuanto se hace existir lo que sólo a través de su mediación surge en la presencia de quien hace de espectador. La sugestión colectiva, o la *kinesis*³² proyectiva, o la energía de las palabras, o la imaginación extasiada por la visión, el sonido y hasta los olores, pueden ser elementos catalizadores de una realidad emocional e imaginada, pero realidad al fin y al cabo para el caso de los rituales. *Realidad* que tiene la acción comunicativa de manera evidente, lo cual crea una interconexión con los elementos que intervienen, tanto subjetivos como objetivos. En el caso de los trabajos unipersonales escénicos, toda la carga energética y de transmisión es originada por un solo actor o individuo, que puede hacer que se multipliquen las situaciones diversas a nivel energético y mágico, así como exaltar la imaginación para crear personajes y eventos de diversa intensidad y cualidad.

«El teatro surge para hacer visible lo que no está presente. De la misma forma que el chamán –y las ceremonias chamánicas se han visto como una de las vías del origen del teatro- a través de movimientos, gestos, o sonidos de su tambor, tiene que hacer sentir la presencia de lo nunca visible para la mirada de los espectadores –los otros mundos a los que se desplaza, los poderes

³² “Fue Birdwhistell quien acuñó el término al denominar el lenguaje del cuerpo y sus movimientos como kinos. Según el antropólogo, existen tres campos fundamentales en el estudio de la kinésica: la prekinésica, que habla de la parte fisiológica de los movimientos; la microkinésica, que analiza el conjunto de las expresiones corporales; y la kinésica social, que estudia el significado y la función de la gestualidad humana.

Para la comunicación teatral, es esencial determinar la función de los movimientos de los actores durante la representación; ya que cada gesto es un signo que forma parte del lenguaje escénico. Cada gesto, por más pequeño que sea, tiene un valor semántico importante.”

García del Toro, A. *Teatralidad. Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, Barcelona, GRAÓ, 2001, p. 203.

sobrenaturales a los que se enfrenta-, también el drama hace presente lo ausente a través de lo visible y audible en el escenario y la orquesta.»³³

Lo interesante en este punto es, a tenor de la cita de los profesores Oliva y Torres, el hecho de que estos chamanes ya tenían una consciencia preparada, un sistema de aprendizaje y unas técnicas de desarrollo de su papel social. Se preparaban, o eran preparados, por quien les transmitía dichos conocimientos y acciones. Con lo que no es de extrañar que se consolidara una línea de herederos, o escogidos por razón de las circunstancias propias de cada individuo y su situación respecto del líder o grupo guía. La legitimación de estas personalidades, como en toda la historia de la humanidad, se fundamenta en la anuencia de la generalidad del conglomerado, su aceptación y empoderamiento frente a toda la colectividad. No es sorprendente que los líderes en muchos casos sean los propios chamanes o, en su defecto, siempre hayan estado al lado de quien decide o quienes detentan el poder político y social. No se puede dejar al intérprete mágico al libre albedrío; de hecho sería imposible, ya que la misma colectividad pide y necesita creer y determinar su existencia. La necesidad de seguridad inherente al género humano hace que la figura del chamán, así como del líder, sea de suyo casi connatural a la existencia. Los conglomerados sociales así lo demuestran, aunque difieran en las formas y sus profundas afecciones sociales, siempre buscan la razón *inexplicable* de toda la existencia. Dicho de otra manera, no es más que el eterno interrogante sobre la existencia misma, un camino que marca esta humanidad de manera supra-metafísica en el sentido más filosófico.

El chamanismo en toda sociedad ha existido, posiblemente no con las mismas características o nombre, pero siempre el arte adivinatorio, la conjura del futuro, la búsqueda de la prolongación de la vida, etc., siempre ha estado presente en la vida humana. No hay más que ver cómo es referenciado en el cine, la narrativa, el teatro, la danza y cualquier manifestación artística. Pero el chamanismo o los conocimientos no científicos están aún en boga, en el mundo de la salud existe quienes reconocen su actividad.

³³ Gavilán, E. *Escúchame con atención: Liturgia del relato de Wagner*, Valencia, Col·lecció estética y crítica, Universitat de València, 2007, p. 255.

«La inspiración llega hasta la medicina oficial, ya que el chamán está siendo aceptado en hospitales y se le respeta por su saberes tanto en fitoterapia como en técnicas visibles e invisibles. Hay centros, como Takiwasi –la casa que canta-, inspirados en los chamanes y apoyados por ellos para tratar enfermedades derivadas del consumo de drogas como la pasta base de cocaína, la cocaína o la heroína.»³⁴

Paradójicamente en la actualidad, no estamos nada lejos del inicio de la existencia si lo miramos desde puntos de vista de los conceptos chamánicos. Todos alguna vez en la vida se habrá preguntado sobre el futuro, sobre el sentido de vivir; y todos, igualmente, en algún instante del devenir, ha deseado saber que va a pasar para poder evitar lo malo y conservar lo bueno: la salud, la vida y la felicidad. Por lo tanto, negar que la ritualidad y el *conocimiento de lo desconocido* estará vigente hasta que el último ser humano exista sería negar la realidad, así, tan paradójicamente como la frase anterior.

Seguidamente se ha de llegar al estadio superior de la barbarie, al hilo de lo expuesto, puede concebirse de la siguiente manera:

«Comienza con la fundición del mineral de hierro, y pasa al estadio de la civilización con el invento de la escritura alfabética y su empleo para la notación literaria, este estadio, que, como hemos dicho, no ha existido de una manera independiente sino en el hemisferio oriental, supera a todos los anteriores juntos en cuanto a los progresos de la producción. A este estadio pertenecen los Griegos, de la época heroica, las tribus ítalas poco antes de la fundación de Roma, los germanos de Tácito, los normandos del tiempo de los vikingos...En los poemas Homéricos, principalmente en la “Ilíada” aparece ante nosotros la época más floreciente del estadio superior de la barbarie. La principal herencia que los Griegos llevaron de la Barbarie a la Civilización la constituyen instrumentos de hierro perfeccionados. Los fuelles de fragua...las ciudades amuralladas con torres y almenas, las epopeyas Homéricas y toda la mitología.»³⁵

³⁴ Almendro, M. *Chamanismo: La Vida de la Mente Nativa*, Barcelona, Kairós, 2008, p. 105.

³⁵ Engels, F., op. cit., p. 16.

Importante desarrollo implica el estadio superior de la barbarie, en donde se percibe un desenvolvimiento de las técnicas para producir un comfortable vivir respecto a los obtenidos por seres primitivos. La invención de un cifrado alfabético y las posibles formas de acumular y transmitir el conocimiento hace parte de una herencia que aún hoy en día marca diferencia sustancial en la evolución humana. El paso a la civilización a través de los estadios anteriores puede caracterizarse según Morgan de la siguiente manera:

- 1- El estadio de salvajismo se viene a caracterizar por la apropiación de los productos de la naturaleza en general, productos que son o están hechos por ella misma espontáneamente, y las creaciones e invenciones del hombre se destinan a facilitar dicha apropiación.
- 2- Barbarie es un estado caracterizado en general porque aparece la ganadería y la agricultura. (El ser humano interviene la naturaleza y logra producir o reconducir la producción natural. Una Re-conducción humana que exigió capacidad de invención y creatividad).

Civilización será el estadio último y presente, teniendo en cuenta que el tiempo es una creación humana en las formas al tratar de medir el *devenir*, el paso de la vida a la muerte. Ese periodo es lo que sirve de consciencia mental para medir el resto de las cosas que nos rodean. Este estadio de Civilización será un periodo en donde se sigue perfeccionando la elaboración de los productos naturales, un periodo de la Industria y, es el periodo que en términos más cercanos, y en general, es el periodo del *Arte*.

Desde la perspectiva de lo anteriormente expuesto, todo el universo humano que enmarca la posibilidad de expresarse artísticamente se encuentra, intrínsecamente, como resultado y nutriente a la vez del mismo universo que le contiene; una suerte de realimentación infinita. Es así como la relación de cualquier manifestación Unipersonal (Emprendimiento artístico, operativo, material o espiritual) es pareja en su desarrollo a la evolución de la existencia humana.

«El Arte es la nostalgia que persigue un pasado de sueño que se trata de recuperar y de fijar para siempre. El artista, el poeta, es, entonces, el ser devorado por el espacio donde parecen mostrarse los recuerdos.

Como un rito contra lo irremediable, queriendo apaciguar la furia divina en un momento en el que los inmortales parecen haberle dado la espalda a los seres humanos, nace el Teatro.

El héroe trágico, el ser humano en definitiva, se enfrenta a su propia ambigüedad: una parte de sí exige lógica y otra parte se pierde, no se somete al sentido. Y el Teatro, como ya lo dijera Artaud, siempre es “de la crueldad”, pues cruel por inevitable es luchar con uno mismo aguardando un conocimiento que nunca llega pero que siempre insiste en exigir de nosotros la búsqueda.»³⁶

El teatro es entonces elemento indisoluble del quehacer humano, tanto desde sus orígenes, como en su trayectoria y futuro. La creación de una red bastante densa de formas de comunicación e interacción, se manifiesta en el mundo del arte teatral de manera mucho más compleja que la simple comunicación de un sujeto a otro. Los espectáculos unipersonales como manifestación de arte teatral cumplen con el cometido de dar salida a los deseos y necesidades de contactar con los otros desde el mundo interior, desde una comunicación de múltiples niveles e intensidades; en palabras de Barthes:

« ¿Qué es el teatro? Un tipo de máquina cibernética. En reposo, esta máquina se esconde detrás de una cortina, pero, en cuanto queda al descubierto, comienza a enviarnos mensajes. Estos mensajes tienen la característica de que son simultáneos y sin embargo tienen diferentes ritmos; en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo, seis o siete informaciones (provenientes desde la escenografía, el vestuario, la iluminación, las colocaciones de los actores, sus gestos, mímica, voz), pero algunas de ellas permanecen (como sucede con el escenario); mientras que otros se van modificando (las palabras, los gestos); Por lo tanto, estamos ante una verdadera polifonía informativa y es esto lo que constituye la teatralidad: una densidad de signos.»³⁷

Imaginemos entonces todo un mundo de signos emitidos, procesados y retroalimentados solo por un individuo, sin más ayuda que la interlocución misma

³⁶ Santiago Bolaños, M. F. *La Palabra Detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004, p. 22.

³⁷ Barthes, R., citado por Fischer-Lichte, E. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political Theatre*. Paris, 2005, p. 25.

Trad. Libre realizada por Marco Tulio Luna R. para este trabajo.

con los espectadores, esa carga se condensará entonces en un sujeto que tiene las habilidades y capacidades afinadas de cara a transmitir mensajes en diversos niveles, posiblemente ayudado de múltiples recursos, pero siempre en solitario; precisamente es una de las diferencias con otras manifestaciones artísticas (incluyendo el teatro convencional) en que se ayudan de otros (Actores, autores, directores, técnicos, etc.), o de elementos externos.

El mismo Barthes hace un comentario que aumenta la presión sobre el actor en general:

«[...]en virtud de su formación, de su oficio, de una práctica que le viene impuesta, un actor, por ejemplo, no puede escapar hoy en día a la vulgaridad más que por casualidad: en comparación con el cine, y sobre todo con el último cine, el arte del actor teatral me parece muy pesado, casi prehistórico.»³⁸

1.2. EL MUNDO ANTIGUO.

En el mundo occidental, el desarrollo de la expresión artística de la representación entendida como teatro, es diferente al del resto de sitios del globo terráqueo, aunque, y como ya se apuntó, los genes que determinan sus orígenes son compartidos por todo el género humano. El perfilar las diferentes cualidades de los *actores* de las diversas manifestaciones mágicas y animistas, dio como resultado al chamán, aquel que posiblemente se convirtió en todo un experto de las artes de una comunicación con las fuerzas inexplicables de lo intangible.

Igual ocurrió con los momentos de danza alrededor del fuego, en donde se agradecía la benevolencia de las circunstancias o se rogaba a la naturaleza para que fuese propicia a toda la comunidad. Las circunstancias geográficas y climáticas marcan diferencias en las expresiones y las necesidades de los clanes humanos, y por lo mismo es lógico entender que marcan sus propias diferencias en las expresiones mágico-artísticas de cada grupo.

³⁸ Barthes, R. (a) *Escritos sobre el teatro*, trad. De Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona, Paidós, 2002, p. 27.

Como punto de referencia hay que volver a aclarar que la ritualidad de los danzarines o actantes no significaba ya una manera teatral en total condición, pues la ficción no era parte de la consciencia de los participantes; muy por el contrario, la ritualidad se manifiesta como un hecho que afecta o pretende afectar la realidad, en donde todos se encuentran afectados directamente por esa proyección especial que se yergue ante ellos mismos. Todas las energías en el caso de la ritualidad se conjugan para construir ese mundo que no permite un fingimiento consciente y acordado. Por ejemplo, un enfermo realmente no pretende representar su curación ante el chamán; y éste, el chamán, no pretende actuar frente al enfermo, sino conectarse con lo más íntimo y desconocido para poder vencer a la enfermedad. Con lo cual, todo aquel que se encuentra involucrado en el ritual, acepta lo incomprensible como el camino de la realidad hacia un resultado también real. Diferentes son las apreciaciones sobre las posibilidades de contrastación de lo deseado y su resultado.

Respecto de la ritualidad proyectada en la estructura antropológica, apunta Veronica Pallini en su tesis de *Antropología del Hecho Teatral*:

«A lo largo de la historia, el campo teatral como producto especializado de la cultura estuvo sesgado, en parte, por el tipo de vínculo que se ha establecido con el modo de producción y reproducción dominante... Pareciera que la “Otriedad” y la “Ritualidad” han sido los conectores centrales para resignificar ciertos elementos del núcleo escénico, tanto en lo que se refiere a la estética formal de la representación como otros referidos a la misma convención teatral.»³⁹

Ejemplo de mitos y rituales se suceden en todas las culturas, por ejemplo en los pueblos del Japón se cuenta con Amaterasu o diosa del sol, quien se esconde en una profunda cueva disgustada con Susano, su hermano; significando este hecho, que la luz del universo se oculta con ella. Las fuerzas divinas tratarán de sacar a Amaterasu de dicha cueva con el fin de que vuelva la luz a la tierra. Para ello adornan un árbol a la entrada de la cueva con muchas joyas y colores llamativos. Los bailes y grandes

³⁹ Pallini, V. *Antropología del Hecho Teatral-Etnografía de un Teatro dentro del Teatro*, tesis Doctorado en Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Barcelona, 2011.

danzas hacen que la diosa se compadezca y decida salir, volviendo así la luz a la tierra.

Los sacerdotes y chamanes realizan las danzas y movimientos corporales queriendo conectar con los dioses, según lo consideran ellos, y por tanto son los seres humanos, los individuos que asisten a dicho evento los que mediante la repetición perpetúan el mito. La tradición en la transmisión de dichas ritualidades se va realizando en cabeza de aquellos que heredan la condición de magos, brujos, o de chamanes. Las calidades y cualidades de los hombres que asumirán ese papel son de extraordinaria condición. Todos los componentes de la tribu o grupo deben creer en la divina designación de aquellos personajes, de lo contrario la legitimación pierde su fuerza y como consecuencia se entraría en la calidad de seres *excluidos* de la normalidad social.

En la India existe un ritual referido directamente al arte teatral dentro de las lecturas sagradas de dicho pueblo: *Naytya-Veda*; dicho libro trata de la danza, y la mímica, así como del canto y de las pasiones humanas. Se cree por ello en la India que el teatro es de origen divino. Con *Krishna* se desarrolló el arte del teatro en la India. Un personaje potente y lleno de humanidad y divinidad, joven y fuerte para luchar contra los demonios.

«El *Kathakali* nació en el S. XVI, más probablemente por influencia europea que por una reaparición espontánea de la tradición hinduista. Hay un mayor sentido narrativo en el *Kathakali* que en las danzas, por mucho que tengan referentes en el *Natyasastra*, antiguo tratado teatral hindú (conocido como el quinto Veda) de comienzos de nuestra era. El *Kathakali* se nutre para sus argumentos de la gran literatura épica de los Vedas: el *Mahabaratta* y el *Ramayana*.»⁴⁰

En las celebraciones en honor a estos dioses se combina la danza junto con la música, elemento este último, que incluye la gran conexión con el mundo del ritmo, esa esencia que hace mediante la musicalidad que el cuerpo y la mente entren juntos en un desdoblamiento e interiorización que sublima a estados de alteración casi espiritual. No en vano la música está presente en todo, o casi en todo, espacio

⁴⁰ Vizcaíno, J. A. *Dramaturgia en el Teatro Oriental*, en: Doménech, Fernando. (ed.). *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, p. 54.

humano. Entendiendo aquí como música, desde el rítmico Tam-Tam de un golpe acústico, hasta la elaboración más sofisticada del género musical actual.

Dentro de las enseñanzas de cada cultura a través del rito y posteriormente el arte como tal, cabe señalar que en la India, diferente a la tragedia griega, los espectáculos tienen que terminar siempre con finales felices. Tiene que ver con la cosmogonía de dicha cultura, con la transmigración de las almas y con la visión del universo en general. La vida vuelve a renacer después de su aparente desaparición, así el arte refleja dichas concepciones y las refuerza.

Así mismo, en el antiguo Egipto la adoración del dios solar *Ra* (2500 a. de C.) dedicaba ciento cinco días a la celebración de los rituales de origen tradicional, rituales que se pierden en la memoria de los tiempos. Incluso hay alguna referencia a la actuación como una acción casi profesional; según el texto de la ciudad de Edfu en el que se habla de la existencia de un cómico⁴¹ egipcio:

«...Acompañé a mi amo en sus giras, sin fallar en la declamación. Le di la réplica en todos sus parlamentos. Si él era Dios, yo era soberano, si él mataba, yo resucitaba.»⁴²

La leyenda de Osiris, un dios de las cosechas y las siembras marcó un camino para que se desarrollara en Egipto algo similar a lo que ocurrió con Dionisos en la cultura helénica.

«En cada uno de los festivales de Osiris, organizados por sacerdotes y nobles, se repetía el mismo esquema de representación: Osiris partía desde su santuario en una procesión con su barca –“nechmet”– acompañado por el Dios-Perro Upuaut –el “abridor de caminos”–, mientras que sus adversarios le salían al encuentro

⁴¹ Según Drioton y Vandier es posible que existieran grupos de cómicos ambulantes desde el Imperio Medio También en Egipto.

Drioton, E. y Vandier, J. *Historia de Egipto*, Buenos Aires, Universitaria, Buenos Aires, 1981, p. 80.

⁴²Pierrotti, N. (2006): *El teatro Dramático en el Antiguo Egipto*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-dramtico-en-el-antiguo-egipto-0/> [Consulta: 12 23 febrero 2015].

intentando obstruir su paso; sin embargo, la procesión conseguía superar las dificultades y entrar victoriosa en el santuario.»⁴³

Las coincidencias con las festividades en honor al Dios Dionisos son evidentes, en las festividades dionisiacas eran los sacerdotes y nobles los que se encargaban de su organización: decidían sobre la música, los cantos, los disfraces y las danzas. La procesión de inicio en las fiestas dionisiacas era interpretada por un sacerdote subido en un barco, igual que en la procesión de los egipcios, que lograba llegar con éxito a su destino.

Las dos festividades tomaban el tema de la resurrección y la vida, ya que los dos dioses eran divinidades de la vid y de la agricultura, que tienen un ciclo deseablemente inacabable. De ello depende la subsistencia del grupo humano y, como en toda cultura, es importante el sostenimiento de la especie gracias al buen hacer del ser humano; sin embargo, ese sostenimiento no deja de ser dependiente de las grandes fuerzas desconocidas de la naturaleza y lo divino.

Para el caso de las representaciones de los egipcios, estas se fundamentaban en su desarrollo tripartito a saber:

- a- Un inicio o comienzo que consistía en la partida del Dios.
- b- Posteriormente un desarrollo o nudo trágico, representado en la muerte del dios y en su entierro.
- c- Finalmente un desenlace que consistía en la resurrección del Dios.

La estructura recuerda lo que posteriormente Aristóteles caracterizó como parte de las tragedias griegas, en lo que plantea como una imitación de una acción completa, y que dicha acción contiene un principio, un medio y un fin.

Todas las celebraciones rituales tienen ese origen común y muy similar, que junto con el movimiento expresivo, los gestos, la danza y la música se configuran según cada ritual surgido de las necesidades particulares y sus entornos especiales.⁴⁴

⁴³ Ibid., p. 2.

⁴⁴ “La diferencia principal entre los cultos de civilizaciones señaladas anteriormente y la civilización helénica, de donde surgirá el teatro occidental, es que aquéllas tardaron en independizarse del culto a los dioses, mientras que Grecia, sin olvidar tales orígenes, supo pasar también imitar e implorar a

1.2.1. GRECIA.

El arte teatral, desde la perspectiva occidental, en su desarrollo histórico tiene fundamento desde los escritos que Aristóteles dejó como punto de partida. Grecia mantenía una relación estrecha con el mundo del teatro, en donde sus creaciones estéticas al respecto se consolidaron en diversas expresiones escénicas. Sus espacios circulares o rectangulares acogían a los actores y sus personajes, allí se emplazaba lo que se llamaba *orchestra*, un lugar, generalmente junto a una colina, destinado a la danza, donde se celebraba la festividad en honor al dios Dionisos, dios de la fertilidad y del vino.

«Todo el teatro está lleno de significación religiosa. El mismo edificio estaba situado en el interior de un santuario o junto al templo de Dioniso, el dios en cuyo honor tenían lugar los mencionados festivales. En el centro de la *orquestra* (espacio circular destinado para la danza del coro) había un altar donde se oficiaba un sacrificio antes de comenzar las representaciones. Éstas se sucedían de forma ininterrumpida a lo largo de toda la jornada en medio de una atmósfera en la que se entremezclaban el fervor religioso, la concienciación cívica y el debate político, la más viva expresión de vitalidad ateniense, y un deseo de diversión y entretenimiento que rompiera la monotonía cotidiana.»⁴⁵

Sin perjuicio de lo anterior, el ritual a este dios del vino no parece ser originario plenamente del pueblo griego:

«Pero añade Herodoto (II, 47-49) que, entre los egipcios, existía el culto a Dionisos, en honor del cual celebraban fiestas, matando un cerdo en la puerta misma de su casa, y usando en vez de falos, ‘unos muñecos de un codo de altura, y móviles por medio de resortes, que llevaban por las calles las mujeres, moviendo y agitando obscenamente un miembro casi tan grande como lo restante del cuerpo. La flauta guía la comitiva, y sigue el coro mujeril cantando

los héroes de la mitología y de la historia, al hombre, “medida de todas las cosas”, que diría Protágoras.”

Oliva, C. y Torres Monreal, F., op. cit., p. 21.

⁴⁵ Gómez Espelosín, F. J. *Historia de Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2001, p. 183 y Sigs.

himnos en loor de Baco o Dionisos'...Por otra parte, Heráclito el físico sostuvo que Hades o Plutón, dios del infierno, y Baco, eran la misma divinidad, y Plutarco cree que deben identificarse Osiris y Baco.»⁴⁶

Este ritual se va formalizando hasta encontrar su estructura de festividad organizada, prohibiendo la participación de las mujeres y concentrándose en torno de un templo y un altar. El ritual se iniciaba con un sacrificio de una cabra-*tragos-macho cabrío*. Junto a este ritual de iniciación de la festividad, había un grupo de hombres, posiblemente uniformados, que cantaba un himno en honor al dios, este canto se denominaba ditirambo. Aristóteles refiere el nacimiento de la tragedia griega a estos cánticos del ditirambo. La comedia la hace nacer de los himnos fálicos. A través de este dios, Dionisos, se manifestaban todas las creencias helénicas del momento sobre lo misterioso y lo incomprensible del universo, y en particular todas las fuerzas beneficiosas para la vida. Se celebraban tres veces en el año coincidiendo con el natural ciclo de los cambios de la tierra: La fiesta en primavera en las *Grandes Dionisiacas* de la ciudad de Atenas duraba seis días y se configuraba en tres concursos dramáticos, que consistían en representar a los autores importantes del momento. En enero se celebraban las Dionisiacas Leneas, que tenían una duración de cuatro días, que eran realizadas exclusivamente por atenienses y que no incluía concurso alguno, y finalmente existía las Dionisiacas Rurales, en diciembre.

Es destacable que los estudios sobre la época, hacen responsable a un poeta específico, Arión (625-585 a. de C.),⁴⁷ de ser el primero en hacer del ditirambo una composición literaria, con un estilo y una estética que pasa a ser parte de la estructura del ceremonial. Ya se puede ver el trabajo en solitario de un actor, de un individuo que destaca del resto de los intervinientes. Un sujeto que por sus características histriónicas y su carácter político y artístico llama la atención y se convierte en un personaje, un protagonista social del momento. El trabajo

⁴⁶ Bonilla y San Martín, A. *Las Bacantes, o del origen del Teatro*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1921, p. 16.

⁴⁷ "Poeta lírico y hábil tocador de laúd, nació en Methymno, villa de la isla de Lesbos, floreció hacia la olimpiada XXXIX -620 años antes de J.C., se dice que fue el inventor del ditirambo.

Carrasco, G. y Roig, J. B. *Mitología Universal: Historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1884, p. 642.

desarrollado a nivel interior por parte de este tipo de actores posiblemente solo puede imaginarse, pero es de suponer, lógicamente, que se mantenían en determinado estatus gracias a que su labor era cada vez sostenible por la expresividad de sus virtudes y habilidades, siendo admirado o por lo menos llamativo. Todo un reto sobre la base del quehacer individual en relación con el conjunto del coro, aun cuando no se configura todavía como un espectáculo de un actor en solitario, que cumpla con desarrollar un concepto de pieza unipersonal como sucede en la actualidad, es destacable su aparición como antecedente.

Sobre finales del siglo V a. de C. surge el discurso democrático en Atenas que permitió a los hombres de clase baja y media tener derechos civiles y una interacción de mayor cobertura social. Ya en este periodo, destacan varios cantantes, si se les puede llamar así, dentro del coro ditirámico. Thespis modificó la manera de representar en los ditirambos. El ceremonial de las Grandes Dionisiacas se cantaba dicho ditirambo y comenzaba con un desfile o procesión donde se traía la estatua del dios desde Eléuteras.⁴⁸

Thespis ya representaba como actor personificando los cánticos. Usaba máscaras para distinguir los personajes y se convirtió en el llamado *hypocrites*. Así podía pasar de un estado normal o éxtasis a un estado divino: *enthousiase*, en el que tenía una interacción con el líder del coro y sus integrantes.

“Se dice que inventó el primer actor para –dar un descanso al coro-, lo que sugiere que ideó la oposición entre el coro, representado por un corifeo y un actor. Es claro que Thespis redefinió la función de aquel primitivo coro, el cual entregó a Dioniso, y que éste fue un proceso continuado por otros trágicos en el que Esquilo tuvo un papel no pequeño precisamente...”

⁴⁸ “En cuanto a la realización misma del festival, este comenzaba fuera del teatro con una procesión en honor a Dionisos que llegaba hasta un templo en las cercanías de la academia, en el camino de Eleutera. Esta procesión no pertenece a la representación dramática en sentido estricto pero concluye en el teatro, y ya aquí ‘la *pólis* pone de manifiesto de forma global su identidad y su estructura’. Después tenía lugar el denominado *proágon*, donde se presentaban los dramas y los actores. A continuación había una segunda procesión, que culminaba en el sacrificio de toros y otras ofrendas al dios y en la que participaban hombres y mujeres, ciudadanos y metecos. Finalmente, tenía lugar la *knômos*, que no está claro si era otra celebración o simplemente la conclusión de las celebraciones.”

Orsi, R. *El Saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, México D. F., Plaza y Valdés, 2007, p. 44.

Tespis representó personalmente como actor sus obras, al principio, como pretende el Suda, pintándose la cara, y después revistiéndose con una máscara.»⁴⁹

Hay gran similitud con la cultura egipcia y su ritual en honor de Osiris, ya que en el ritual dionisiaco, también el dios parece que viajaba en un carro naval. Dicha característica puede reflejar un hecho de la vida diaria, pues Grecia se extendía en numerosas islas y las representaciones tenían que desplazarse en navíos de una isla a otra. Esta modalidad fue conservada hasta después de la Edad Media.

En este contexto nacen, directamente, del ditirambo la tragedia y el drama satírico, posiblemente del texto cantado por los exarcontes y su correspondiente *rittornello* de cada coro. Era pues como un diálogo entre coro y exarconte, aunque más adelante se separa el corifeo del coro para mantener esa intercomunicación. Este es el momento que se considera el nacimiento del primer actor. Como ya se ha dicho, se atribuye este paso de gigante a Thespis, aunque debe decirse que no era el único que fuese un actor, solo que en gracia de la historia se ha podido leer en los vestigios arqueológicos su presencia como tal en dicha época. Este actor es sujeto y objeto de la acción, ya que no se limita a cantar, sino que además actúa. La aparición independiente de un sujeto que se configura como actor y que mantiene una convención como la descrita con el público, permite quizá, que la representación teatral, como se concibe en Occidente, tenga en este hecho su origen más constatado. Tespis introdujo el primer actor, el llamado protagonista, en tanto que Esquilo introdujo un segundo actor o deuteragonista, y, a su vez Sófocles propició un tercer actor en la escena o Tritagonista.

«En los primeros tiempos, los propios poetas representaban los papeles principales de sus piezas. Esquilo lo hacía todavía; Sófocles no lo hizo sino en su juventud. Después esta costumbre desapareció. El arte mímico, al perfeccionarse, exigía especialistas y hacia mediados del s. V. ya no había sino actores de profesión, reclutados y pagados por el estado.»⁵⁰

⁴⁹ Esquilo. *La Orestea (Agamenón, Coéforos, Euménides)*, trad. e introducción de Jose Luis de Miguel Jover. Madrid, Akal, 1998, p. 59.

⁵⁰ Badillo E., P., op. cit., p. 19.

Una referencia a los actores como fenómeno reconocido en una sociedad como la Griega puede tomarse como un indicio de que ya se perfilaban los trabajos unipersonales como aquellos en donde un individuo asume el papel de convertirse, formalmente, en representante y representado, en un sujeto que puede ser reconocido por su actividad independientemente de que se identifique con lo que puede representar en la escena, pero igualmente capaz de hacer surgir nuevas realidades en su actividad representativa.

Un número de observadores activos o, simplemente, un espectador con la actitud de observar, y otro sujeto en disposición convencional de transmitir mediante la representación, es característica importante para entender la diferencia con las formas ritualistas o animistas. Aristóteles recoge en su *Poética* el primer texto que trata de definir normas y preceptos, con el fin de encontrar modelos que produjeran un orden en la escritura dramática y que será punto de apoyo en el desarrollo del arte occidental del arte de la tragedia como tema principal, y como tal abarca una reflexión sobre los elementos esenciales para la narración artística en sus diferentes modalidades.

Igualmente la comedia griega tuvo gran repercusión social, y en su seno, las manifestaciones de los actores se mantuvieron vivas dependiendo las costumbres al uso:

«En la comedia griega son hasta tres los actores que por lo general pueden actuar en una misma escena, si bien hay momentos en que cuatro están activos e incluso cinco. No es el caso de actores mudos, que pueden ser más. El modo típico de cambio de personajes era mediante el cambio de la máscara. Así, un actor que estaba representando a un personaje, podía pasar a representar otro utilizando la máscara de otro y los actores seguían siendo tres. Pero en *Nubes* parece que hay un caso en que están los cinco...»⁵¹

Los actores estaban por consiguiente limitados y condicionados a las estructuras tradicionales de éste tipo de reglas que los escritores del momento respetaban. Dentro de las formas escénicas que en este momento eran aceptadas, la construcción

⁵¹ Aristófanes. *Aristófanes: Nubes*, Trad. Óscar Velásquez, Santiago de Chile, Universitaria el saber y la cultura, 2005, p. 31.

de un trabajo unipersonal no sería considerada, ya que no representaría las formas establecidas para entrar en el circuito oficial.

Las características de la estructura de éste género, en contraste con la de la tragedia son que en el *agón* o combate, se constituye su primer episodio, en donde hay una disputa de la que sale triunfante el actor que lleva la línea argumental y las ideas del autor.

Otro elemento de diferencia es la *Parábasis*, en la cual los actores salen temporalmente del escenario y el coro se acerca al público quitándose su máscara y mantos. La parábasis permite que los actores hagan un alto para hablar de temas que no necesariamente tienen que ver con la pieza interpretada, la parábasis cuenta con siete partes: la *commation* o canto muy breve, Los *anapestos*, consistente en un texto dirigido por el corifeo y el *pnigos*, un discurso dicho sin interrupción. Finalmente había cuatro partes simétricas y en estilo estrófico.

¿Puede llegar a verse en este estilo, posiblemente, una similitud con el trabajo del actor en el sentido unipersonal?, no puede responderse negativamente de manera general, pero tampoco se puede identificar directamente con un trabajo unipersonal en sentido estricto. Las parábasis denotan una buena técnica de la *distanciación*, ese recurso que Brecht trabajó y planteó, pero que no se realiza en este caso con el mismo sentido:

«El efecto de distanciamiento en la teoría de Brecht no apuntaría tanto a evitar la identificación del espectador sino a controlar los recursos actorales en el manejo del personaje. Brecht intentó concretizar dialécticamente la catarsis aristotélica pero superpuso la identificación emocional con el fenómeno catártico, igualación que no era propia de la tragedia antigua, sino del drama burgués realista.»⁵²

Como la estructura de la *parábasis* se planteaba en diferentes estadios en los que ocurrían diversas cosas, igualmente podía contener cantos y espacios dirigidos por el corifeo. Puede ser que el momento del *pnigos*, o discurso sin interrupciones pudiera existir momentos unipersonales en tanto en cuanto el protagonista podría

⁵² Wamba Gaviña, G. (1992): "El Problema de la Catarsis en la teoría estética de Bertolt Brecht", *Revista de Filosofía y Teoría Política. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación* (28-29), pp. 135-141.

haber sido un solo individuo que tuvo que memorizar estructuras y contenidos en solitario, a pesar de lo comentado, puede verse el *pnigos* más cercano a un típico aparte teatral prolongado.

1.2.2. ROMA.

Aunque se podría tomar los orígenes del teatro romano solo como herederos del gran teatro griego, siempre hay características propias y méritos loables a cada cultura en su contexto. Ciertamente es que Roma, inteligentemente, ya por razón de su formación política o ya por su naturaleza suspicaz, no eliminó ni rechazó a las culturas que iban conociendo a la par de sus conquistas militares y económicas, y posiblemente por ello muchos estudiosos pueden minimizar el desarrollo artístico-teatral de los latinos haciendo subrogación romana de sus raíces helénicas. Sin embargo, y sin óbice de que en la cultura griega se dieron ya muchos de las estructuras del posterior teatro en Roma, es leal y lógico ver más allá de la mera linealidad histórica y abrir la visión a la particularidad de cada contexto cultural y las transversalidades que siempre hay en cada espacio-tiempo de la humanidad.

En el mundo griego el teatro desarrolló prontamente un papel importante cultural y socialmente, cosa diferente en Roma, donde no se configuró como una actividad artística independiente o autónoma. Los romanos llamaron *theatrum* al edificio en donde se celebraban representaciones, y al espectáculo como tal *ludi scaenici*, ya que hacían parte de los juegos públicos o *ludi publici* que se celebraban en honor de los dioses del Panteón. Los juegos hacían parte de la identidad romana que contribuía al sentimiento de pertenencia a la comunidad. Los juegos públicos no eran tomados a la ligera en la vida social, con lo que los *ludi scaenici*, al ser parte de los primeros, cumplían la función de ayudar a tener una buena relación con los dioses dentro del culto público. Los espectáculos teatrales tuvieron así gran relevancia al constituirse en un gran medio para la propaganda, gracias a que era público y abierto. Los actores en Roma se preparaban para tan diversos roles, intereses y sentimientos:

«En la escena romana no existía la ambientación de interiores. Los actores tenían que hacerse notar doblemente, quienes son, a donde van, qué hacen, de donde vienen, qué ocurre fuera de la escena. Además el actor se valía para representar distintos personajes con el ropaje, etc.

Como eran espectáculos accesibles a todos, aquello se convertía en una auténtica algarazara de toda edad y condición, donde los pobres actores tienen que esforzarse, a riesgo de perder la voz, para hacerse oír. Asistían un promedio de cinco a quince mil espectadores de lo más variado con la excitación por ocupar los mejores puestos, esto es, lo más cercanos a la *scaena*.»⁵³

Los juegos romanos son así un espacio de socialización natural para el romano de la época, una manera de interactuar con su sentido de la vida y comunicarse con el mundo, aparte de tratar de distinguirse y distanciarse del resto de los mortales en la tendencia, al parecer natural, o por lo menos evidenciada durante la historia, que tienen los seres humanos poseedores del poder sobre otros congéneres, con el ánimo de diferenciarse y discriminarse. En medio de este ritual, el teatro no solo era visto como una expresión del arte por el arte sino como una manifestación de la estructura vital cívica y religiosa romana, posiblemente por ello o, gracias a ello, las representaciones eran siempre precedidas de ceremonias y sacrificios.

Sin perjuicio de las connotaciones positivas del arte escénico, el teatro y sus actores han sido objeto de alabanza y de repudio casi desde sus orígenes, una situación que marca el desarrollo vital de los que se dedican a dicho mundo; y Roma no fue la excepción, Tertuliano se manifiesta abiertamente contra los espectáculos de los juegos escénicos, y ya en particular contra el teatro:

«Todo el que saliese a una escena pública para divertir al pueblo perdía el honor civil, como el soldado licenciado de las filas con ignominia, el alcahuete, el ladrón, el estafador y el calumniador. Diocleciano decidió, en algunos casos concretos, que no quedasen privados del honor quienes hubiesen actuado en la escena antes de llegar a la mayoría de edad.

Los actores no tenían tampoco, según la ley, acceso a los cargos honoríficos en los municipios y en las colonias. No podían contraer matrimonio válido con otro actor o hijo de actor ni de las nietas y biznietas de senadores por línea de varón, ni los nietos o biznietos de personas de este rango con actrices o hijas de actrices o de actores [...]

⁵³ Fernández U. P. y Mañas Romero, I. *La Civilización Romana*, Madrid, UNED, 2013, pp. 93-94.

El marido que sorprendiese a un histrión en su casa en adulterio con su mujer podía matarlo impunemente, lo mismo que si se tratase de un esclavo o liberto suyo sorprendido en iguales circunstancias.

El soldado que se dedicaba a la escena se exponía a la pena de muerte, igual que si se entregase a la esclavitud.

Era natural que un arte como éste sobre el que pesaba el deshonor, sólo fuese ejercido normalmente por esclavos y libertos o por gentes libres procedentes de países en los que no se conocían los prejuicios romanos, como los griegos, los asiáticos y los egipcios, lo cual, a su vez, no podía contribuir, ciertamente, a elevar el nivel de estimación de la gente de teatro.»⁵⁴

Pero no es Tertuliano el único que se manifiesta en este sentido; existen otros y dentro de ellos se halla Agustín de Hipona, quien también censura las manifestaciones teatrales de la época. Desde el siglo II de la era cristiana, comienza el movimiento religioso a tener una estructura sistemática contra el sometimiento y aceptación a las maneras de vivir de la ciudad. Con manifestaciones tan explícitas como las que hacían Tertuliano y Taciano, se consolidaba el rechazo que todo cristiano debía tener a ese tipo de vida ciudadana en la que las manifestaciones públicas, y los ritos y *tempora* eran claras señales de paganismo.

Los juegos romanos constituyeron durante mucho tiempo el centro de la convivencia social de los romanos que nacieron en el periodo final de la monarquía y sobrevivieron hasta la época imperial, pasando por la era republicana. En septiembre se celebraban los primeros juegos que se instauraron en la historia Romana, *ludi romani*, y se institucionalizaron anualmente en honor a Júpiter Óptimo Máximo en el año 366 a. de C., fecha desde la que empiezan a ser organizados por los ediles curules. Luego vinieron los juegos plebeyos, *ludi plebei*, también en honor a Júpiter y anuales desde finales del siglo III a. de C. Estos dos festivales de juegos romanos comportaban, espectáculos circenses y también espectáculos escénicos.

Otra manifestación cultural se encuentra en el concepto de la práctica de los deportes entre los griegos y los romanos, para los primeros era importante la competición, mientras que para los segundos era sinónimo de juego, diversión; en

⁵⁴ Fernández U. y Mañas Romero, I., op. cit., pp. 112-113.

Roma no hay un deporte en sentido estricto, ya que el sentido de la exhibición es muy poderoso, incluso algunas veces por encima del mismo hecho deportivo, es una actividad con la que llegar a tener éxito, triunfar, es sinónimo de notoriedad; Ocurre lo mismo hoy en día, guardando las distancias, cuando el deporte se ha convertido no en la actividad misma como tal, y sí como un estrato social determinado, el cual puede proveer un equilibrio económico y el éxito social, se ha convertido más en producto que en actividad.

«Roma muestra una singularidad e importancia muy destacable en la historia del deporte. Sus características son la pasividad frente a la actividad del deporte griego; el deporte en Roma es, un gran espectáculo montado para cumplir una función política.»⁵⁵

Para el deportista griego el atletismo puro, la palestra y el estadio eran fundamentales, mientras que para la juventud romana lo eran el circo y el anfiteatro. En Roma lo esencial es el espectáculo. Para unos el placer está en observar la contienda o competición, siendo lo principal los atletas y su despliegue de habilidad y placer. Para otros el placer es el que hay en el espectador al contemplar el espectáculo y no importa mucho el de los participantes, es decir, no importan los atletas en sí mismos.

La habilidad vuelve a aparecer mucho más claramente que cuando se conjeturaba sobre el origen primitivo del arte del teatro y de la teatralidad. Aquí es evidente que la habilidad se hace arte, y que el arte se cultiva mediante las estructuras culturales que se han ido creando en cada época histórica, según la visión cosmogónica particular.

«Pero Roma, que sólo conocía los juegos circenses, carece de actores. Se hace entonces venir a profesionales etruscos, pues en Etruria existía una larga tradición teatral, debido a que –según Valerio Máximo– los etruscos procedan de los Curetes y de los Lidios, muy amantes de las representaciones escénicas. Y en este punto se aparta ya definitivamente de la etimología que proponía Tito Livio: como entre los etruscos el actor (*ludius*) se denomina *hister*, ese fue el nombre

⁵⁵ Rodríguez López, J. *Historia del deporte*, Madrid, INDE., 2000. p. 113.

que en Roma se les impuso también a los actores: *quia ludius apud eos (sc. Tuscos) histrio appellabatur, scaenico nomen histrionis inditum est.*

...son más inmediatos y simplistas en su explicación etimológica: 'Los *histriones* se llaman así porque su primer origen fue *Histria*'. ", Histria o Istria se sitúa a la cabecera difícilmente hubiera dado lugar a la creación del teatro. La misma opinión de Festo es recogida por san Isidro, Orig. 18,48, quien añade aún otra interpretación, aunque todo ello adobado con la crítica cristiana siempre adversa a las representaciones teatrales: "Los *histriones* son los que, vestidos con ropas femeninas, imitaban los gestos de las mujeres impúdicas. Asimismo, con sus danzas representaban historias y hechos ocurridos. Se les llamaba histriones porque ese tipo de actores fue traído de Histria; o porque representaban comedias urdidas con diferentes historias, como si se les dijera *histriones*".»⁵⁶

Los histriones, entonces, fueron considerados desde la misma actividad que los romanos calificaron como una acción diversa a la que conocían en los *ludi*, por lo menos en tanto en cuanto dichos histriones hacían uso de la escena de manera diferente, posiblemente más cercana y menos masificada. No es entonces absurdo pensar que la preparación de estos también alcanzara las características de los espectáculos unipersonales, a la preparación de un actor moderno ya desde el uso de la improvisación hasta el de la construcción estricta de argumentos y puesta en escena.

Se atribuye a Livio Andrónico haber sido el primero que sustituyó estos espectáculos de las *saturae* (240 a. de C.) por una pieza teatral en donde se contaba una historia con un argumento entendible.

Andrónico adaptó las tragedias griegas a los gustos latinos, así, suprimió los coros y los cambió por intervenciones líricas cantadas que se convertían en actuaciones de solistas. Igualmente, al ser espectáculos que atraían por su estructura exótica, se debían incluir, seguidamente, dos breves piezas en tono de parodia que eran representadas por gente joven, y que llevaba por nombre *exodi*. Era una especie de improvisación que se importó de la Campania.

⁵⁶ Plutarco. *Cuestiones Romanas*, trad. Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Akal, 1992, p. 471.

Hay que recordar siempre que se analiza la historia con base en los testimonios que llegan hasta hoy; con lo que es lógico pensar que la misma historia pudo ser diferente, pero con estas bases y gracias a ellas o debido a ellas mismas se ha desarrollado la posterior construcción de la teatralidad occidental, es importante darles su plena importancia en la historia del arte dramático y en el estudio de la acción, el actor y su labor, entre otros muchos temas.

Destacable dentro de los géneros romanos escénicos se encuentra la comedia *palliata*, la cual respondía en general a temas de enredos que se repetía varias veces durante su estructura, de tal manera que los espectadores disfrutaban de la manera en que se desarrollan las acciones, más allá que de la misma trama. Plauto destaca con sus comedias en cuanto que sabe llegar a su público, del cual conocía sus gustos y necesidades.

La comedia plautina se destaca igualmente por desarrollar el canto y la música. En su estructura contiene un porcentaje elevado de partes líricas y musicales llamados *cantica*.

Pero son partes cantadas que no son un interludio simplemente, sino que Plauto les hace parte integral del desarrollo de la acción llegando, algunas veces, a ser la parte principal de la obra o por lo menos constituir escenas principales de la comedia.

«La forma de toda comedia *palliata* es el verso, de métrica variada (senarios yámbicos, septenarios, octonarios, créticos, baquiacos, etc.). Se divide en dos partes, los *cantica* y los *diverbia*. Los *cantica* son aquellas partes de la comedia que son cantadas o recitadas con acompañamiento musical, independientemente de si se efectúan por un solo actor (monólogos) o por dos (diálogo).»⁵⁷

Comparativamente con un espectáculo unipersonal escénico, las partes de la *palliata* en donde un solo actor canta o simplemente recita, puede verse como un atisbo de lo que un actor es capaz de hacer para llevar el mensaje al espectador, un monólogo dentro de una estructura más amplia que le sirve de contexto. Puede decirse que el evento de la comedia en donde interviene o destaca un solo actor, se acerca más a un *solo* en medio de la sinfonía escénica, a un monólogo

⁵⁷ Plauto. *Comedias*, (Ed.) de Carmen González Vázquez, Marid, Akal/Clásica, 2003 p. 27.

contextualizado y no exactamente a un espectáculo de actor en solitario, sin embargo, si se piensa en la preparación de ese individuo de cara a su intervención, a su esfuerzo para poder memorizar, interpretar y comunicar, es evidente que se conecta con el quehacer del actor del unipersonal.

Plauto también utiliza los recursos de la ruptura de la cuarta pared, es decir, que el personaje o personajes hablan con los espectadores o para ellos, les interpela o les comunica (Elemento que en un espectáculo unipersonal moderno también puede ser usado). Revelador de ello es que el prólogo de las comedias se dirige a los espectadores con el fin también de buscar su complicidad, su implicación. Todo esto demuestra ya una elevada conciencia teatral que será la base sobre la que —en particular la *palliata*—, surgirá en el Renacimiento la comedia moderna europea, cuya recuperación es efectiva ya en el siglo xv.

De igual manera, llama la atención la Fábula Atelana, que efectivamente lleva el nombre del sitio donde tuvo su origen, Atela, ciudad Osca de Sampania (S. iv a. de C.), y que fue importada a Roma en el año 391 a. de C. Tradicionalmente se conformaba por medio de improvisaciones satíricas, populares y costumbristas, si puede llamarse así al hecho de lo que se vuelve costumbre en una sociedad. Es una estructura que conlleva contenidos bufonescos, burlones y ridículos. Dependiendo su evolución, en principio se mantuvo el uso del lenguaje originario, el osco, caracterizando personajes rústicos y provincianos.

La improvisación es sugerente de las actuaciones de los repentistas o copleros de algunos países del mundo, manifestaciones que se mantienen en fiestas muy populares donde los campesinos se reúnen para divertirse. Individuos que al son de un acompañamiento musical o sin él, en verso e, incluso, con rima, se dirigen uno al otro un dialogo sobre un tema determinado, o sobre el tema que vaya apareciendo. En muchos de estos espectáculos, lo atrayente para el público asistente u oyente, es el reto que se hace al oponente y la capacidad de ser ingenioso a la hora de responder; claro está que al ser una manifestación muy popular, sus temas son los propios de las relaciones humanas sin pretensiones, en la mayoría de los casos se centran en ridiculizar al adversario para ponerlo en evidencia o para llevarle hasta su fallo en la rima.

Las improvisaciones satíricas y ridiculizantes han atraído indefectiblemente al ser humano; hacer burla del otro es una de las líneas de acción que siempre han llevado al momento de la risa y la identificación distanciada del otro, efecto que podría recaer sobre el mismo que observa. Es el placer de ver en los otros lo que podría verse en sí mismo. Posiblemente ese vértigo de ser el posible burlado o de ser el próximo en la lista del azar de la ridiculización, permite que la pulsión de la risa y la ansiedad mezcladas atraiga aún más al público, el cual está allí con el deseo latente de salir corriendo, pero que por alguna razón desea quedarse hasta el final para seguir viendo o escuchando lo que sucede.

Metafóricamente hablando, en el espectáculo unipersonal, igualmente, existe esa necesidad de reunirse y comunicarse, pero al mismo tiempo, de distanciarse, casi una forma de *destruirse*; quizá sea la misma simiente del deseo de estar en medio del fuego de una representación, de una improvisación, en donde en cualquier momento se encuentra expuesto el sujeto a ser el objetivo de cualquiera de las creativas invectivas, o ridiculizaciones, que se suceden rápidamente. Lo mismo le sucede al público asistente, el cual contiene ese deseo de ser en algún momento el protagonista del espectáculo mismo, una pulsión de querer estar conectado con lo que sucede en tiempo real y lo más próximo posible al actor. Como estar en primera fila, ese deseo de estar sobre los acontecimientos, sean reales o ficticios, pero ser testigo de primera mano en todo lo que sucede en el mundo. Posiblemente esa necesidad sea la de constatar una realidad, un camino de la verdad más verdadera, para poder dar testimonio de las acciones y no depender de oídas ni de interpretaciones que no sean las propias. Sin embargo, esa necesidad es la misma que llevada hasta el extremo, como suele suceder al género humano, es camino de destrucción por agotamiento, sobre-exposición o sobre-explotación. Parece ser que la medida y la moderación hay que aprenderla, y cuando no es posible su concientización surge la prohibición y la represión, los mecanismos de limitación institucionalizados para seguridad de todos. Toda una contradicción en el seno de la misma acción paradójica.

Resalta nuevamente la característica fundamental en el camino de la experiencia humana y en su accionar vital, es decir, resalta el hecho de las ya referidas habilidades, desarrolladas por parte de los individuos de un grupo social. En este

caso es una habilidad de improvisación y creatividad instantánea que es la capacidad de resolver problemas u obstáculos con la inmediatez que la misma agilidad de las cualidades permite. La experimentación y entrenamiento en el tiempo hace que la afinación de los instrumentos usados sea de gran fineza, o no, en el exacto momento de salvar los obstáculos presentados.

Es de entender que el desarrollo de cualidades y habilidades se denotan dependiendo las circunstancias que anteceden y rodean el desarrollo de las mismas; siendo así que, sean más o menos apreciadas y valoradas según respondan a las necesidades históricas del conglomerado que las usa. De tal manera que las mismas características aplaudidas en un momento de la humanidad y en una cultura determinada, pasado el tiempo o diferenciado el espacio cultural de referencia, pueden perder importancia, y por ende ser declinadas y hasta desvalorizadas en favor de nuevas habilidades que responden mejor al momento requerido. Las habilidades dentro del arte teatral no son ajenas a los mismos análisis sobre el comportamiento humano general, y por ende, serán desarrolladas habilidades plausibles para un público en un instante del devenir histórico, que luego pueden caer en desuso, e incluso, pueden cambiar en su percepción general hasta que sean condenadas y hasta reprimidas por el cambio de referentes e ideas que se suceden en la humanidad.

Pues bien, volviendo sobre la fábula atelana en sus inicios no se diferenciaban mucho de lo que podría imaginarse respecto de un grupo de chicos que bromean entre ellos, o para aquellos que les escuchan, y que empiezan a hacerlo de tal manera que los *Ludi Etruscos* se mostraron al entrar en contacto con Roma como algo especial, de una manera teatral con música, aunque muy libre y flexible, donde se mezclaban los chascarrillos y las bromas.

Se trataba, en síntesis, de cortas representaciones de carácter bufonesco que giraban en torno a personajes tipo, en la que muchos ven los antecedentes de la “*commedia dell’arte*”, por ejemplo:

- MACCHUS-----	El payaso grosero, especie de Polichinela.
- BUCCO-----	.-El bocazas, especie de hablador.
- MANDUCUS-----	El tragón, o tragalotodo.

- DOSSENNUS-----	El jorobado astuto.
- PAPPUS-----	El Vejete, especie de viejo engañado.
- SANNIO-----	especie de payaso.
- DOSSENNUS-----	especie de cortabolsas.

De dicha comedia Atelana, se va desprendiendo el Mimo. De origen siciliano, se caracteriza en general por ser breve y simple en sus tramas; además, su farsa mimada se solaza incluso en lo grosero y burdo, hasta llegar, en algunos casos, al mal gusto. Toma sus inspiraciones de la vida cotidiana, y no importando si fuesen o no permitidos en la comedia. Con distancia de la atelana que tiene sus tipos de personajes, la estructura del mimo permite la exploración de todo tipo de personajes y temas, siendo más variado que la comedia. Se acentúa el realismo llegando a prescindir de la máscara y de incluir en sus espectáculos a mujeres actrices, cosa que no ocurría en la comedia.

Las representaciones eran cantadas o habladas, con un carácter marcadamente popular, que tocaba los temas más cotidianos de la vida. Podían ir acompañados con representaciones de magia o de prestidigitación, al igual que con bailes y diferentes danzas. Las intervenciones de los llamados *mimos* (actores que intervenían en estas piezas), eran improvisadas y al estilo de los llamados modernamente *sketches*.

Al separar el canto de la música serán sustituidos por la *pantomima*⁵⁸, que trata tanto asuntos serios como cómicos y humorísticos, tomados de la vida real y de la mitología. No hay que confundir el género de la pantomima, con el del mimo al que se hace referencia. Sin embargo, es de aclarar que en la actualidad, se usa indiferentemente para designar la expresión pantomímica.

⁵⁸ “La escuela del mimo se ha hecho clásica y ha llevado a uno de sus puntos culminantes en la escuela francesa con el trabajo de Marcel Marceau. El mismo define así el género: para mí, la pantomima es el arte de la identificación del hombre con los personajes y los elementos que nos rodean: el arte de expresar sentimientos por medio de actitudes, y no de limitarse a sustituir las palabras por gestos. Es un arte que puede recurrir a la música, pero todo en él se basa en la interioridad, siendo su punto de partida la idea de que el sentimiento guía el gesto y no el gesto al sentimiento.”

Poveda Piérola, L. *Ser o no ser: Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea, 1995, p. 120.

«Escritores e histriones producen farsas licenciosas en Grecia, cultura que a su vez genera al mimo desde la danza. A ello se agregan música y coros al llegar a Italia.

No es difícil imaginar un espectáculo de “mimo” ante un emperador romano. Un solo interprete encarna varios personajes, cambiándose las máscaras y el vestuario.

A la quironomía (hablaban con las manos sugiriendo obscenidades) y los sugestivos silencios del mimo, llenados con la imaginación de los espectadores; a la música, al coro, a las máscaras y al vestuario cambiante se irán agregando decorados, desfiles de personajes, animales, atracciones circenses y acciones desconcertantes en grado creciente, al punto de llegar a quemar vivos a los actores como parte del espectáculo.

[...] a la prohibición expresa de hablar (1807) se sucede algo peor: en 1810 se autoriza la representación de escenas con dos personajes, pero sin acción ni continuidad para que no compitieran con el teatro literario...Hasta mediados del siglo XIX se denomina ‘Pantomima’ a los espectáculos ‘mudos’ en general aunque el término significa ‘todo mimo’, sin danza ni comedia).»⁵⁹

La pantomima se refiere al trabajo de contar una historia solo usando la mímica en donde no intervienen las palabras, los diálogos, o los textos dialógicos en general. Por el contrario, se usa el cuerpo y los gestos, la expresión facial y la corporal. Hay que puntualizar que la expresión dramática que se denomina pantomima, en el Reino Unido se vincula a un subgénero de la comedia musical que cuenta historias folclóricas, tradicionales y navideñas.

Como se ha indicado, el mimo llegó a explorar muchos y más variados tipos de temas y personajes que la comedia atelana que se limitó a tipos determinados. El mimo llegó a poner a la mujer ya no solo como el objeto del deseo, sino también como sujeto de actividades poco decorosas desde el punto de vista de lo que podría ser en la comedia, por ejemplo, cuando plantea escenas de adulterio femenino. Igual que se apunta sobre la apertura a temas muy amplios, el mimo incorporó los temas fálicos a la vida escénica. No existió, al parecer, tema sagrado que no se hubiese caricaturizado.

⁵⁹ Ivern, A. *El Arte del Mimo*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2004, p. 13.

Tuvo mucho éxito gracias a su rapidez, su brevedad, a lo sugerente de los temas que tocaba y al desenfado y flexibilidad de sus argumentos. Incluso se dice que los actores recurrían a efectos especiales, llegando a representar, lo más realistamente, torturas y crucifixiones en el escenario. Sorprendiendo con los aparatos que servían de tramoya para producir un efecto mayor en el público.

1.3. LA EDAD MEDIA.

Como en muchos de los acontecimientos históricos, no se puede tener certeza total de cada episodio vital, a veces ni siquiera de la generalidad del devenir. Por ello se ha dividido la historia de tal manera que pueda encajarse mentalmente, tomando como hitos ciertos momentos que han llegado hasta la época de quien las investiga de manera fehaciente, por medio de pruebas y manifestaciones como la escritura, la pintura, y modernamente, en formatos que la ciencia puede, o pretende, identificar. Sin embargo, y a pesar de todos los esfuerzos, siguen muchos hechos, los más en la historia de la humanidad, siendo solo interpretaciones y hasta conjeturas, posiblemente hasta ficción e imaginación. Sin estas dos grandes herramientas, juntándolas a la razón y mediada por los intereses de cada momento y grupo, posiblemente no existiría los módulos conjuntados que hoy se denominan historia.

Los orígenes del teatro medieval no son suficientemente claros aún, y parece ser que existe una gran ruptura entre el mundo romano y la continuidad con el mundo que se ha dado en llamar medieval. La sobrevivencia de manifestaciones teatrales cada vez más alejadas del mundo antiguo y tratando de adaptarse a los nuevos referentes a pesar de la hostilidad eclesiástica y jurídica que se desarrolló contra los profesionales del espectáculo escénico y otros. Por otra parte el cristianismo, las nuevas poblaciones que llegan al espacio romano y el carácter rural de la economía europea son dos de las causas que impulsan los cambios hacia la evolución de un mundo nuevo históricamente. Se teatraliza la declamación del bardo, se realizan las fiestas agrarias que toda, o casi toda cultura en el mundo celebra a su manera, y en este caso también, reúne a un público que en general es disperso, las ferias o la exhibición y doma de animales reúne una celebración especial de la corte y a su vez la celebración de los ritos cristianos que exaltan símbolos y creencias.

«Este fresco de fragmentarias teselas ayuda a entender la aparición del teatro medieval no como el primer teatro medieval es la consolidación y amplificación de un fenómeno disperso y devaluado socialmente que es subsumido y revalorizado por las clases que antes lo perseguían (el clero y la aristocracia) para servir a sus intereses públicos (La exaltación y legitimación del poder, el refuerzo de la fe y el dogma) y privados (el ocio cortesano). Mas este fenómeno de deriva de lo legal a lo ilegal, de la imprecación moral al rito litúrgico, afecta fundamentalmente, a la práctica teatral en estos contextos privilegiados pero deja fuera a los profesionales (juglares, histriones, mimos...) y las realizaciones no tuteladas por el poder civil y religioso que seguirán sufriendo las vejaciones teóricas, y en propia carne, de las leyes humanas y divinas. El amplio corpus jurídico de Alfonso X refleja, como otras recopilaciones legales de la época, esta paradoja en la que si por un lado denuesta a histriones, por otro se establece lo lícito del teatro litúrgico.»⁶⁰

Sin embargo, el ser humano, independientemente de sus concepciones sobre la vida y su sentido, siempre tiende a reunirse para compartir sus nuevos códigos, símbolos y ceremonias. Aparece la misa como misterio de fe y como una representación dramática, en donde el sacerdote u oficiante, en palabras de Honorio de *Autun*, obra al estilo de un actor de la tragedia, y todo alrededor del personaje central: Cristo. Representaciones litúrgicas como la epifanía, la pasión de Cristo y la visita al sepulcro. El teatro medieval entonces, puede decirse, surge (al igual que en Grecia) del culto religioso para posteriormente irse apartando. Incluso fue incorporándose momentos cómicos y jocosos en los pórticos de las iglesias, de donde pasó posiblemente a las plazas públicas y calles. Este nuevo marco histórico es considerado como el referente del nacimiento del teatro religioso y del teatro *profano*.

Los pequeños diálogos, si pueden llamarse así, que durante las representaciones litúrgicas se sucedían fueron haciéndose más extensos y frecuentes, compuestos por los clérigos y llamados tropos, que en síntesis se pueden considerar el origen de uno de los componentes del teatro occidental: el diálogo. Igualmente en época de Navidad, el oficio religioso, que en principio era un desfile de los clérigos vestidos

⁶⁰ Wischer, E. *Historia de la literatura*, (vol. II): *El Mundo Medieval*, Madrid, Akal, 1989, p. 405.

para la ocasión delante de las estatuas de la Virgen y el Niño, se extendió a la visita de los magos y se incluyeron los diálogos respectivos.

Las vidas de los santos fueron entonces también escenificadas y algunas de estas representaciones ya no tenían un carácter netamente religioso, aunque mantenían al final en forma de prodigio o milagro para enaltecer y “probar” la intercesión de María y de los Santos, de allí viene su denominación de *milagros* (En Francia se llaman *Juegos-jeux* En Inglaterra los *miracle-plays*). De la tradición inglesa se conocen las *miracle-plays* de los ciclos de Chester y de Coventry del siglo xv.

Entre los siglos XIII y XIV surge un tipo de manifestación un poco diferente: El *Misterio*. Del latín *Mysterium* que se refiere a la ceremonia. Mientras que los *milagros* eran más breves y profanos, en el *misterio* se pretende tratar lo religioso desde su inicio hasta su desenlace. Igualmente se practican en un principio dentro de las iglesias, para evolucionar hasta pasar de sus pórticos a las plazas públicas. Por otra parte, el *misterio* alude también al oficio de los gremios que conservaban y representaban los dramas religiosos: *mester*.

Francia se pone al frente del desarrollo de este tipo de manifestación escénica, pero también los ingleses tienen sus misterios y en Alemania se manifiesta en varias ciudades con las *Passionspiel* por ejemplo, que aún se representan en *Oberammergau*.

En general, estas manifestaciones de los *misterios*, los *milagros* y *Les Jeux* cuentan con elementos comunes, como, por ejemplo, que en su evolución se aumentó el número de actores con respecto a las anteriores manifestaciones dramáticas de la época inmediatamente anterior. Igualmente se involucraron poco a poco actores laicos en los dramas. El espectáculo sale a la calle y llega incluso a hacerse itinerante. Los templos se quedan con el latín para sus oficios religiosos, y los temas diferentes a lo religioso comienzan a evidenciarse.

La escasez de textos de la época en España, referentes a estas manifestaciones dramáticas, hace difícil estudiar su desarrollo en tierras ibéricas. *El Auto de los Reyes Magos*, posiblemente del siglo XII es uno de los textos conocidos, junto al de *El misterio de Elche*. Los tropos, como sucede en el resto de Europa occidental, son el origen, según muchos autores, del teatro español, es decir, que hay que buscarlo en

los ritos sagrados, por ejemplo en el monasterio de silos era representado el *Quem Quaeritis*, al igual que ocurría en Huesca y en Santiago.

El desarrollo lleva consecuentemente a desembocar en los espectáculos de un teatro profano, y aquí aún hay muchas teorías y opiniones sobre su particular origen. Una de ellas, por ejemplo, es la que sostiene que este teatro profano medieval procede directamente de la imitación de la comedia latina escolar que los clérigos tomaron como punto de partida para su inspiración en adaptar libremente a Terencio y a Plauto. Otra hipótesis sostiene que el origen de esta manifestación dramática se encuentra en las actuaciones mimadas de los juglares. Estos personajes eran todo un espectáculo, como un gran hombre-orquesta. Declamaban y recitaban, componían y hasta llevaban animales para sus espectáculos. Igualmente tenían la propiedad de representar solos una multiplicidad de diferentes papeles sobre la escena. Este tipo de manifestación teatral se analizará más adelante respecto de la especificidad del actor y a propósito de los espectáculos que pueden denominarse unipersonales, solo baste adelantar que la constante de las habilidades que se desarrollan por parte de los hombres y mujeres en cualquier espacio social, son depurados y particularizados hasta, probablemente, convertirse en todo un espectáculo. Los juglares no eran solo un espectáculo en sí, sino que llevaban el espectáculo por sí y consigo. Una especie de subtextos, de estratos condensados en un solo cuerpo artístico.

Una tercera hipótesis sobre el origen específico de este teatro profano medieval plantea que son los propios guardadores del teatro religioso los que, como desahogo o salida inconsciente, promueven y escriben los textos del teatro apartado de las líneas sacras. Eran misterios donde, posiblemente, lo cómico y relajado hacían su aparición gracias a que eran los jóvenes y niños los que protagonizaban sus propias locuras y juegos, como posiblemente ya se apuntó, las iglesias se encontraban en medio de estas festejos y saturnales: la fiesta de los locos, el abad de Magouvert y el *Obispillo* entre otros. Al parecer, esta última hipótesis es la que más se acepta y de donde se hace devenir la expresión del teatro profano medieval.

Surge en medio de este panorama el llamado Sermón Jocos, que viene siendo una parodia en tono irónico y de socarrona burla y crítica, si puede entenderse como tal el hecho de que representaban exagerando, en sobreactuación, los sermones de las

iglesias. Lo que en principio se refería a este tipo de parodia litúrgica, se extiende a lo festivo, a espacios populares. La trascendencia de los sermones jocosos les lleva fuera de las mismas estancias cerradas hasta la plaza pública, en donde la exageración y la misma ridiculización llega a ser superada para convertirse en un mundo muy amplio de posibilidades. Este tipo de expresión se conoce dentro de las expresiones del teatro profano medieval.

«No es de extrañar, pues, la enorme incidencia del sermón jocosos en la vida urbana, siempre representado en un contexto festivo o tradicional (charivaris, banquetes o fiestas gremiales, celebración paralitúrgica del *obispillo*, etc.).»⁶¹

El sermón jocosos puede confundirse con una expresión llamativa por su nombre y expresión: la vejación, en donde la intención es la de interactuar sobre los otros de manera más intencionada y directa, ridiculizando e ironizando directamente sobre los sujetos que serán objeto de la vejación, al respecto sobre el vejamen:

«Este sermón de cuentos y gracias no tiene por qué identificarse con otro tipo, también ridículo, que se denomina «sermón jocosos», y que muy probablemente se puede emparentar con el denominado «sermón joyeux» francés, originado en la «fiesta de los locos» que tanta importancia tuvo en el teatro medieval de aquel país. La iglesia toleraba estas parodias de los sermones de los predicadores hasta finales del XVI justamente, pero es evidente que se siguen dando en XVII.»⁶²

El factor festivo y carnavalesco hace su aparición en el ciclo medieval de múltiples formas, aunque nada novedosas desde el punto de vista humano, pero sí con sus propias características en cada momento histórico, como sucede hoy en día con cualquier espectáculo unipersonal, que indubitadamente bebe de su entorno y época. Así, el llamado *Vejamen* condensa su esencia en realizar composiciones de carácter satírico, muchas veces en las mismas celebraciones académicas (grados de licenciados o doctores). La picardía, la exaltación de los defectos físicos y las conductas de los presentes, son parte de algunas de sus composiciones. La

⁶¹ Massip, F. *El Teatro Medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 29.

⁶² Madroñal, A. *De Grado y de Gracias. Vejámenes universitarios de los siglos de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, 2005, p. 34.

ponderación de los defectos, sean morales o físicos, se acostumbra a realizar en medio de una manera festiva y con grandilocuencia.

«...el vejamen aparece primero en los grados universitarios y que de ahí pasaría a las academias. Como su propio nombre indica, *vejamen* tiene que ver con *vejación*, *vejatorio*, *vejar*, es decir, con el maltrato o la represión de palabra por parte de alguien. El vejamen aparece con motivo de cualquier reunión y aunque muchas veces es pura retórica (se impone hablar mal de alguien), también es cierto que bajo esa capa se esconde una crítica acerba que se basa en fundamentos reales, que nunca serían reconocidos en la literatura seria, pero que se movían como pez en el agua en la burlesca.»⁶³

Es llamativo este tipo de expresión en la oratoria, toda vez que el carácter irónico del discurso no se estanca en la simple sugerencia inteligente de los defectos, las conductas y las características de los individuos que reciben dicha vejación. Por el contrario, en este tipo de piezas oratorias parece indispensable que las personas a las que se dirige la vejación se sientan identificadas y se resientan de dicha acción, lo que popularmente puede decirse que se incomoden:

«El vejamen debe «picar» a las personas que se dirige, no solo al graduando, también a los doctores del claustro e, incluso, al acompañamiento de reyes y personajes nobles que se juntan para oírlo. No de la misma manera, pero los sermones también se dirigen admonitoriamente contra los oyentes, quizá sin dar nombres y apellidos como sucede en los escritos satíricos. Naturalmente, su tono no es el mismo, como tampoco lo es su finalidad.»⁶⁴

La *Fiesta de los Locos* aparece en el medioevo como una manifestación que nutrirá toda la sustancia de los comicos de la época, surtiendo posiblemente, al igual que los demás géneros, la esencia base de aquellos posteriores caminantes de pueblos que llevaban sus actuaciones por todas partes. Aquel sentido de los espectáculos itinerantes que se dejaban palpar en todo el mundo occidental.

Tiene su fundamento en su propio entorno temporal. La vida en el medievo pasaba fácilmente de un periodo de abundancia a uno de precariedad, el hecho de que las

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., p. 60.

antiguas ciudades al uso conocido en Grecia e incluso en Roma se hubiesen ido ruralizando y vaciando su importancia, el mundo medieval tiene un nuevo tejido social y una dinámica que puede pasar de la irrupción desenfrenada de la fiesta, por razones de abundancia, a un estado de depresión por falta de recursos, o por enfermedad y muerte, o incluso por imposición, como ocurre en la época de cuaresma.

La fiesta y la celebración permiten, en general en toda sociedad, una expresión no cotidiana, en donde los deseos y hasta el desenfreno (dependiendo de las tradiciones, de la tolerancia social y de los conceptos y preconceptos del conglomerado) hacen parte de la esencia festiva. Un renacer de la tradición pagana en pleno Medievo puede verse también como una necesidad de evadir la censura y la represión a la palabra que no corroborase las ideas y conductas que se exigían de los individuos. Con lo que la fiesta es lo que rompe con un orden establecido aceptado, fortalecido diariamente por todos los integrantes sociales, y enaltecido hacia el futuro. La celebración festiva entonces se sale de la normalidad, permitiendo que se instale durante el tiempo festivalero la anormalidad, o en otras palabras, aquello que no es previsible, que sorprende por no ser esperado, por no ser considerado en el mundo de la cordura, sino en el mundo de la locura.

Locura tratada en un sentido metafórico para el caso del surgimiento de una manera de hacer representaciones dramáticas, locura que en el Medievo es considerada socialmente más aceptable, posiblemente, mucho más que en la actualidad:

«El “Loco” de la Edad Media es un hombre que se enmascara y que toma la autoridad de su sinrazón para librarse a un discurso inaccesible a toda posibilidad de represión y donde no impera en ningún momento la constricción de la regla. Lejos de ser un marginal, se integra en un sistema que tolera e implica la locura del lenguaje y el sentido. Es más, en plena Edad Media las cofradías de locos llegaron a convertirse en un agente necesario para mantener el equilibrio dentro del seno social.»⁶⁵

⁶⁵ García Pradas, R. (1989): “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medioevo francés”, en Universidad de Castilla-La Mancha. Real, E. Jimenez y A. Cortijo, A. ed., *Écrite, traduire et représenter la fête*, Universitat de valència, 2001, pp. 33-41.

Esta fiesta de locos viene, según Jean Charles Payen, del día de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre, cuando se elegía un obispo de los locos, el cual dentro de la iglesia pronunciaba un discurso grotesco y hasta esperpéntico para dar paso al desenfreno y excesos. *Sots* o locos salían de la iglesia a la calle generando toda una serie de locuras, como identificar a los cornudos, pasear a los maridos sumisos en un burro al revés, provocar a las mujeres y poniendo a la sociedad en guardia contra aquellos que no estaban dentro del marco de las conductas que eran exigidas por la ideología religiosa y social imperante.

«La Fiesta de los Locos la organizaban los clérigos jóvenes, al igual que las capillitas de jóvenes planificaban las representaciones y las fiestas de Carnaval. Los jóvenes clérigos parodiaban el comportamiento y el lenguaje de los sacerdotes durante la celebración de la misa. Bajo la dirección de uno de ellos, al que se elegía obispo de los locos, los muchachos se ponían la ropa al revés, sujetaban el misal boca abajo, bailaban, y bebían en la iglesia, disfrazados (a veces incluso de mujeres), cantaban canciones obscenas, introducían burros en el recinto sagrado e insultaban a la congregación.»⁶⁶

Estas celebraciones y fiestas de locos, finalizando la edad media permiten el nacimiento de un género diferente, y con características definidas, que se llamó entonces *sottie*, y que trata de significar la locura que invade la iglesia y la corte. Su fuerza se encuentra en los medios urbanos, pero en círculos más intelectuales y en especial en las cofradías de locos y la *basoche* o curia.

La Sotía se manifestaba Como una parada satírica que tocaba temas políticos, folklore y temas populares. Algunos de los desfiles se realizaban con capuchas, y con vestidos amarillos y verdes como simulando a los tontos (*Sots*) o locos.

«Por otra parte existen *monólogos dramáticos* que podían funcionar como espectáculo autónomo, y cuyo rasgo común es el personaje fanfarrón, sea enamorado, soldado o charlatán. Las llamadas *sottie* son piezas representadas particularmente en el marco de las fiestas de carnaval o de mayo a cargo de asociaciones o cofradías de *sots*, continuadores de la tradición bufonesca de la

⁶⁶ Muir, E. *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, trad. Ana Márquez Gómez, Madrid, Complutense (ed.), 2001, p. 115.

Fiesta de los Locos. El *sot* tiene unas características muy marcadas: es calvo (como el *Mimus calvus* del teatro popular romano), cubierto con la típica caperuza de loco, vestido con jubón corto y calzas ajustadas, y adornado con cascabeles; los colores que lo definen son el amarillo (símbolo de la alegría y la locura) y el verde (en relación con la renovación primaveral).»⁶⁷

En el origen remoto se puede relacionar con el origen del folklore urbano, y por ello hay que referirse a las antiguas fiestas Lupercales⁶⁸ y a las Saturnales, en las cuales se les daba a los esclavos permiso y licencia para poder hablar, y esto marca una gran diferencia como lo es el poder expresarse, aunque sea mínimamente. La fiesta y esta liberación temporal son el punto de partida de una nueva relación socio-jerárquica que vendrá a manifestarse alrededor del siglo XIII, cuando la literatura vernácula puede considerarse consolidada; la locura entonces se manifiesta, literariamente hablando, con las *Chansons sottes* o canciones locas o tontas, en donde priman la asociación de palabras divertidas, burlescas, absurdas, como en las canciones burlescas o “Mots cocasses”. A veces se caía en lo escatológico y pornográfico, en donde los autores y cantores eran más del medio urbano y a veces de círculos aristocráticos. Toda esta *Locura* que viene desde lo clásico, entonces, se hace evidente en el mundo de lo literario mediante estas canciones y más adelante directamente en el tipo de teatro del medioevo francés que desemboca entonces en la ya nombrada “Sottie”.

⁶⁷ Massip, F., op. cit., p. 29.

⁶⁸ “Las Lupercales eran fiestas que, el 15 de febrero de cada año, se realizaban en Roma en honor a Fauno Luperco (LIVIO, I, IV, 9 – V, 5.) y en su origen se encuentra un hecho ocurrido en la juventud de Rómulo y Remo. Ovidio narra que, luego de sacrificar una cabra en honor al dios Fauno y mientras los sacerdotes preparaban la carne para el banquete, los gemelos y sus compañeros ejecutaban diversos ejercicios para desarrollar la fuerza de sus brazos. En un determinado momento, un pastor les gritó, desde las alturas, que unos bandidos se acercaban para apoderarse de sus rebaños. Ante este aviso, todos los jóvenes, que ejecutaban sus ejercicios guerreros desnudos, se dividieron en dos grupos, capitaneados por cada gemelo, para enfrentar a los ladrones. Remo es quien retornó más rápido porque finalizó primero su cometido y, tomando la carne que aún no había terminado de asarse, dijo que ella le correspondía al vencedor. Cuando llegó Rómulo y observó los huesos desnudos lanzó una carcajada reconociendo que su hermano y sus hombres, fabianos, habían terminado su cometido más velozmente que él y los suyos, los Quintilianos (OVIDIO, 359-380). El poeta, para cerrar su relato, agrega que los lupercos realizaban desnudos su carrera, en recuerdo de este episodio (OVIDIO, 267).”

De Souza Lessa, F. y Da Cunha Bustamante, R. M. *Memoria y Fiesta*, Rio de Janeiro, MAUAD., 2005, p. 221 y Sigs.

Los locos se identificaban por sus ropajes, vestidos grises, gorra y cetro, símbolo de la locura, en ese momento les favorece el privilegio de poder manifestarse contra el orden y la coherencia, contra el sentido común; el loco toma el nombre de tonto ("Sot"), pero en realidad es una paradoja, ya que el buen sentido y la franqueza a la hora de hablar simboliza la clarividencia de la *Verdadera sabiduría*. Cosa curiosa el observar que los mismos que protegen la *entrada* en los cielos a aquellos que sean tan transparentes como Niños, sean los mismos que en su momento han de condenar la Locura y el Arte, asimilando la locura al que dice las verdades con el peligro inminente para sus intereses, tal vez los que condenan al loco que manifiesta verdades, finalmente admira y desean la *sabiduría* de los mismos. Los Tontos-Locos ejercen sus críticas colectivamente, convirtiéndose en representantes del grupo social o la colectividad en donde cumplen un rol de ser los portavoces del público.

Aquel que entiende y conoce el lenguaje de los tontos, el lenguaje de esos locos, el que descifre el mensaje que se encuentra en la Sottie, ese podrá comprender realmente. Y ¿qué lenguaje es ese?: El lenguaje de lo *Festivo*. La fiesta permite la variedad y flexibilidad, la salida de lo convencional y de lo monótono, donde lo verbal queda liberado y lo gestual se expresa sin ataduras, lo ingenioso y lo divertido, lo aparentemente incompatible se ve proyectado en fines aparentemente absurdos, que al final son transparentes como los juegos de los niños. Aunque sabemos que ésta locura es, en sentido estricto, aparente, también es cierto que es el poeta, la poesía, la estética de lo sublime y lo artístico, lo que permite que lo absurdo y apartado de la lógica convencional sea descifrado y a su vez interpretado por el público, espectador que igual se convierte en un loco más, cómplice de aquellos que dicen "*Sin decir directamente*", o sí, lo que incluso el observador desearía manifestar.

Lourdois es el término usado para designar ese lenguaje de la fiesta, esos códigos que en la absurda, a veces y divertida siempre, ocasión festiva se suceden. Término ligado a una concepción abstracta y más intelectual de la escena. Los signos que nos muestra la Sottie abundan más que las palabras, al igual que los trajes, los juegos, los gestos de los actores y sus situaciones. No se muestran objetos como forma comunicativa principal, de por sí, los actores no representan, sino que significan, y

es ahí donde el público que sabe descifrar esos signos y esas significaciones entra en clave de Sottie.

Los lenguajes no verbales toman relevancia en este género o subgénero teatral, el uso de códigos fijos con movimientos identificables, junto a los gestos y el vestuario o vestimenta, son posiblemente el origen de muchos de los personajes que hoy trabajan el arquetipo del Payaso moderno o Clown.

Lo alegórico de los personajes que intervienen en la Sottie no deja de recalcar el tono de denuncia y de cierto carácter satírico, en especial contra la institución eclesiástica a la que se le considera corrupta y contraria a la fe verdadera, para ello, no hay como el lenguaje del Loco en donde se supone que todo le está permitido y que satisfacen al público y a la sociedad de la época para abordar temas religiosos y políticos mediante esa alegoría escenificada y ya codificada.

Importante figura escénica hace su aparición medieval, el Monólogo, como un subgénero mucho más libre que al parecer surge del arte de los juglares. Un tipo de poema en clave cómica, en donde hay un *Actor en solitario* encarnando los diferentes personajes que hacen parte de la historia que representa, y que en éste género del medioevo eran totalmente estereotipados: El soldado fanfarrón, el amante, el hablador, etc.

El trabajo de los juglares que ofrecían sus espectáculos en calles y plazas a cambio de comida, dinero o simplemente de acogida bajo cubierto, era un personaje evidentemente Monologuista. También conocido como trovador y poeta, o como malabarista y cantautor, realmente tiene infinidad de posibilidades dependiendo el individuo que gracias a sus *Habilidades* logra configurar actos dramáticos y eventos espectaculares con su sola presencia y actuación.

«...Por un lado tenemos los *sermones bufos*, monólogos de tema y composición libres que parodian una prédica seria (que, a su vez, recurría a lo cómico, a lo grotesco, a lo teatral)...Por otra parte existen *monólogos dramáticos* que podían funcionar como espectáculo autónomo, y cuyo rasgo común es el personaje fanfarrón, sea enamorado, soldado o charlatán.»⁶⁹

⁶⁹ Massip, F., op. cit., p. 29.

En esta época de la edad media, los juglares iban de pueblo en pueblo o simplemente podía recitar sus poemas, realizar su actuación en las altas cortes, a donde eran llevados para diversión de los asistentes. Un personaje que atraía la atención a la vez que era uno de los últimos individuos valorados socialmente, teniéndose como posiblemente un “Loco” o un marginado, lo cual es paradójico si se tiene en cuenta que finalmente existe también una admiración social que en el fondo todos sienten por quien se expone en medio de la plaza para decir lo que otros escriben, piensan o sueñan. Incluso lo que él mismo juglar crea y diseña desde su visión del mundo.

El Medioevo vio nacer multiplicidad de formas de espectáculos populares, mezclados con la influencia de la religión, con el surgimiento de una etapa social introspectiva, local y tremendamente moralista, en donde el teatro fue marginalizado pero a la vez utilizado:

«El hecho teatral siempre se ha movido entre la marginalidad y la instrumentalización por parte de las clases dirigentes. En el teatro medieval, la marginalidad definía la actividad dramática de juglares e histriones o se deslizaba en las manifestaciones festivas populares, y siempre fue ignorada o mal vista por los poderes constituidos. Fue precisamente su condición marginal la responsable de los escasísimos restos o referencias que han pervivido, aunque ello no le impidiera influir sustancialmente en la formación del teatro moderno. La mayoría de textos y documentos sobre el teatro del Medioevo pertenecen, pues, al teatro instrumentalizado por la iglesia o por los municipios, es decir, al teatro religioso. Sin embargo, los poderes civiles, conscientes de la gran capacidad de influencia y manipulación que la actividad dramática tenía en manos del credo cristiano, empezarán, a fines del Medioevo, a potenciar un tipo de teatro que favorezca sus intereses. Y en la cima de este poder político está el monarca, que se perfilará como rey absolutista en los albores del Renacimiento y que utilizará las celebraciones dramáticas para conducir a sus súbditos por los caminos de su programa político y estatal.»⁷⁰

Los espectáculos itinerantes se hacen con los pueblos y con el pueblo, recorren diversas regiones, al estilo de los cómicos de la legua, quienes caminaban la geografía llevando sus representaciones, al estilo del juglar, del unipersonal vivo en

⁷⁰ Ibid., p. 42 y Sigs.

un solo actor o juglar, o en compañía de otros. Las necesidades económicas resaltan en tanto en cuanto son la referencia y la motivación de muchos de estos juglares de ir de pueblo en pueblo, buscando un sustento material a cambio de sus espectáculos. Pero también buscando llevar su manifestación como visión muy particular de la realidad y sus posibilidades, de su visión, su crítica y su fiesta entre la vida y la muerte. Los espectáculos unipersonales modernos en cualquiera de sus formas, tienen aún ese componente de necesidad material y espiritual; hoy en día el resurgimiento de los unipersonales, entre otras múltiples causas y razones, obedece en gran medida a que su versatilidad y bajo coste permiten al actor vender su producto a cambio de un emolumento para vivir; curiosamente se ha dado en llamar a este tipo de dedicación, una dedicación *profesional*, cuando en realidad la profesionalidad no solo se marca por esa necesidad.

1.4. EDADES MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.

En Italia surge el motor del renacimiento que traerá grandes cambios en las concepciones teatrales y una gran evolución en sus manifestaciones, ya que la producción de piezas dramáticas de carácter *culto* que se inspiró en los modelos clásicos y que se dirigió a las clases aristocráticas, produjo un desarrollo que se generalizó en todo el siglo XVI. Se conocieron los manuscritos de Terencio y Plauto se conocieron, y los clásicos, incluyendo a Seneca volvieron a tener protagonismo como objeto no solo de investigación sino de escenificación.

Se ha dicho que el renacimiento recuperó una nueva visión del mundo, en donde el ser humano vuelve a ser el centro de interés cultural, un viraje sobre aquel panorama del medioevo en donde la muerte y su amenaza siempre estaban presente. Claro que el *Statu quo* imperante reaccionó, como ocurrió en el Concilio de Trento, que en su esencia veía con desagrado como las nuevas tendencias dejaban paulatinamente la lectura de los autores eclesiásticos para preferir, por ejemplo, los textos de Terencio y sus comedias, consideradas por los purpurados como escenarios pervertidos, llenos de alcahuetes, prostitutas y personajes licenciosos.

«Estas limitaciones tuvieron inmediata contestación en posturas como la de Giordano Bruno (1548-1600), cuyas ideas fueron siempre contrarias a los

criterios tradicionales. Además de estrenar con éxito obras como *El Candelabro*, su teoría de la creación poética defiende la idea del genio creador. La poesía, según él, no era mantenida por las reglas sino que éstas derivan de la poesía. El artista es pues el único autor de sus propias normas, existiendo tantas como artistas, y que la libertad del verdadero poeta obedece a una necesidad interna. Este tipo de hombre de teatro renacentista proponía un concepto de puesta en escena que, además de requerir gran destreza con los elementos visuales del espectáculo, exigía un dominio y conocimiento total del texto literario, pues su escenificación debía determinar los ejes de la acción principal, los movimientos y, en definitiva el orden de la ejecución de la obra. En este sentido es de destacar el arte del director anónimo que escribiera *Il Corago*, pues, además de notar la excelencia y versatilidad de la moderna pintura frente a la fijeza de la escena clásica, trata de cuestiones tan técnicas como la medida del discurso desde el escenario y las propias obligaciones del corago.»⁷¹

Las características de la concepción de un hombre universal y totalizante, que provee su búsqueda de la verdad científica gracias a su incansable curiosidad, con lo que en el plano de la ciencia, el hombre trata de ir más allá en las razones y fundamentos fenomenológicos, en el conocimiento de las causas y consecuencias de todo tipo de manifestaciones, ya de la naturaleza como de la naturaleza espiritual humana o filosófica.

Con el tiempo se fueron asentando las ideas sobre la necesidad de tener lugares fijos e independientes para las representaciones, en donde el nuevo público emergente y las nuevas necesidades de los que representaban imponían. De tal manera que en los patios (*Cortile*) pueden tener origen las fuerzas que conllevan a la construcción de espacios apropiados para un espectador que empieza a ver en la escenificación un espacio y tiempo más allá de la obligación moral o de la fiesta total; es el caso del *Theatrum* construido para el Vaticano, en una de sus salas, y realizado por Alberti para el Papa Nicolás V. Por los datos que tenemos de la época, sabemos que desde el Duque de Ferrara, pasando por Ariosto hasta alcanzar a Prelados y nobles del siglo XV iniciaron el montaje de espacios de representación o teatros. La perspectiva, que ya en el tratado de Vitrubio se dejaba percibir, junto con artilugios que en la era

⁷¹ Oliva, C. y Torres Monreal, F., op. cit., p. 102.

griega ya se utilizaban, como el *Periactois*⁷² y las guías para realizar las tres escenas clásicas, aportaron grandes iniciativas para que los espacios escénicos contaran con novedades cada vez más sorprendentes si tenemos en cuenta el estrecho pensamiento anterior al renacimiento.

A pesar de todo el movimiento renacentista literario, la comedia, con su dosis de improvisación y de burla, en donde los actores usaban máscaras y vestuario tipificando los personajes, se mantuvo viva. Gracias a un Actor y su grupo de representaciones, podemos tener la base de lo que luego se llamó “*La Comedia del Arte*”; nos referimos a *Angelo Beolco* (1502 – 1542) quien representa en Venecia por primera vez y se contacta con círculos de ideas humanistas, siendo conocido como *Ruzzante*, un personaje de una de sus comedias, quien era un humilde campesino que con humor y amargura cuenta las contradicciones de su vida y su clase social. Beolco fue tanto escritor como actor y director de sus obras, obras que muchas veces son vistas como simplemente costumbristas, pero que realmente marcan el camino para esos personajes y situaciones que en la Comedia del Arte tendrán tanta trascendencia. En opinión del gran DARÍO FO, dice al respecto de Ruzzante:

«Hay vitalidad en Ruzzante, una fuerza, un invento de la relación humana – y animal – con la tierra, con la vida, con la supervivencia, con los elementos. Es realmente la canción “Del natural”. Eso de “Natural” no es un hábito: era una posición muy clara y concreta, importancia culturalmente importante, inventado por Ruzante, con otros alrededor de él, pero de menor valor, en controversia con respecto de Arcadia y jugar clásico o neoclásico, falsa, que ha impregnado todo el Renacimiento y trajo un cierto gusto y una cierta lectura de la vida. Ruzzante, en comparación con el resto de los autores italianos de la época, es un hecho en

⁷² “En las edificaciones teatrales griegas como Epidaurus, que sirvió de modelo para la construcción de otros teatros, se observan tres espacios claramente definidos: las gradas en forma semicircular, destinadas al público; al centro un espacio circular, desde donde participaba el coro; y un espacio rectangular, la escena. En ésta se encontraba el proskenion, plataforma rectangular donde se llevaba a cabo la representación. Al fondo de éste se levantaba un muro con un decorado fijo, una fachada con tres o cinco puertas para la entrada de actores y comparsas. En su inicio, la escenografía era básicamente la misma. Posteriormente, para hacer cambios durante la presentación de su Edipo rey, Sófocles inventó el “periacto”. Utilizó dos: uno a la derecha, en el que se veía la ciudad, y otro a la izquierda, que mostraba el campo. Este artefacto es el antecedente del bastidor, usado por primera vez en 1620 en el teatro Farnese de Parma, Italia.”

sí mismos, atípico, que luego tuvo un vuelco espectacular en la proyección de todo el teatro del siglo XVII, desde Inglaterra a España, de Francia a Alemania. Ruzzante es la primera picaresca, historias de agricultores –O mejores comedias en clave rural – tipo el payasos George Dandin de Molière o el clown de Shakespeare o la situación rural de Marlowe y así sucesivamente. Él inventó la clave fundamental en la que se fundó el teatro en Europa.

[...] Ruzzante Beolco, mi más grande maestro junto con Molière: Ambos Autores-Actores. Tanto burlado por los principales escritores de su tiempo. Especialmente despreciado porque llevaban a la escena diaria, la alegría y la desesperación de la gente común, la hipocresía y la arrogancia de los poderosos, la injusticia constante».⁷³

Es de resaltar que, en palabras de Dario Fo, la importancia de Beolco no solo se extiende a su capacidad para escribir sobre temas muy universales y a su vez locales, sino que además era autor al igual que actor, y posiblemente director de sus propias puestas en escena. Un Actor que escribe, un escritor que actúa, un director que escribe o un actor que dirige, o todo a la vez; una habilidad que es rescatada en las opiniones del premio Nobel, y que es el mundo que empieza a descubrirse gracias a las habilidades de cada individuo para proyectar lo que desea decir y representar.

Como característica importante de la época renacentista hay que mencionar La Comedia del Arte, un fenómeno artístico escénico típico del *cinquecento* hasta finales del *seiscento* desarrollada en Italia como una popular forma teatral. Se improvisaba sobre un escenario, sin texto previo y los actores usaban máscaras, el maquillaje pasa a un segundo plano, con vestuario tipo según cada personaje interpretado, es decir, que era fijo y característico, los actores procedían de diferentes regiones, con lo que podían hablar con sus acentos propios. Los actores de la comedia del arte fueron los primeros profesionales de la época que Vivían de su trabajo y que solían especializarse en un personaje en concreto. Se improvisaba sobre la base de un argumento, al estilo de los actores que venían usando sus propios recursos para sus intervenciones, como por ejemplo el CENTÓN, que era una especie de apuntes

⁷³ Ponte di Pino, O. (1999): “*La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo*”. Entrevista realizada en Milano en Abril de 1999; publicada con ocasión del *premio Nobel* entregado a Dario Fo en 1997. Disponible en: <http://www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm>. [Consulta 16 de mayo de 2015].

referentes a diálogos, ideas, monólogos o acciones humorísticas que ayudaban al interprete con ideas propias o ajenas.

Varias opiniones hay respecto al surgimiento de este género, una de ellas dice que la comedia del arte se debe a una interpretación vulgar de las comedias escritas por Plauto y Terencio que tanto interés comenzó a despertar en el renacimiento. Otra hipótesis plantea que es el resultado de formas carnalescas que junto a las máscaras y al espíritu ritual se transforma en comedia popular; y por último hay una tesis que supone que es una evolución del teatro latino, como lo serían los *Jaculatori* y el *Mimo*.

«[...]de la *Commedia dell'Arte*, estilo de actuación completo y profundo que hace aflorar todas las capacidades de un actor, basado siempre en la colectividad, en su entorno y en el pensamiento popular, universal de la esencia humana, expresión íntegra del pensamiento comunitario sabiamente integrado a la sabiduría que cada hombre tiene en las entrañas escondidas de su consciencia popular. La *Commedia dell'Arte* basada únicamente en el actor es posiblemente originaria de las farsas atelanas del siglo II a. de C., Originarias de Atela en Campania, o de Roma o de las obras de Plauto y Terencio, en donde fundamentales son la voz, el movimiento y la Improvisación. Se cree también que en 1500, la interacción de farsas rústicas provenientes del Sur de Italia, carnales y grupos aficionados dirigidos por Angelo Beolco o Andrea Calmo, en obras escritas, darían origen a la *Commedia dell'Arte*, que tomó de allí ciertos aspectos aboliendo la escritura y basándose exclusivamente en una colaboración estrecha de grupo, improvisando sus diálogos al interior de un boceto no escrito, muy breve (*canovaccio*), donde solo se señalaban específicamente las entradas y salidas de los personajes.

La organización de todos los elementos interpretativos eran la base fundamental en la expresión plástica de la *biomecánica*.»⁷⁴

Los actores eran muy versátiles al momento de combinar el argumento fijo con las improvisaciones junto con la interacción con los demás actores y sus personajes. Los temas típicos a representar eran los ancianos, los enamorados, los criados y las vecinas, los fanfarrones y tontos en general, involucrados en una trama de

⁷⁴ Kurapel, A., op. cit., p. 5.

infidelidades y amores cruzados. El público imponía sus gustos de manera evidente, ya que los actores intuían rápidamente el sentimiento del sitio donde se encontraban, dando el mayor gusto a los espectadores, no solo por su intención de comunicar empáticamente, sino además por propia seguridad de no ofender o disgustar a cada uno de los emocionados asistentes. Como es de suponer, esa habilidad que hoy en día es poco valorada en algunos espacios artísticos, llevaba a cada actor a tener sus propios recursos y técnicas para ir por derroteros desconocidos sin romper el hilo conductor, o que si se apartase de él, volver naturalmente hacia *las ascuas* de la historia.

Era el actor en plena efervescencia y frente al público y sus compañeros el que realizaba el rompimiento de las acciones y los argumentos, dependiendo lo acordado en su compañía y bajo la mirada atenta de los observadores, que celebraban las ocurrencias y los gestos, aún bajo la máscara de cada personaje tipo, el público llegaba a identificar a ciertos actores que les parecía mejor, aunque, haciendo distinciones sobre la actuación, que no sobre el carácter de los personajes los cuales ya estaban predeterminados.

Los actores vuelven a aparecer solos ante la misma compañía de sus iguales, ante el público y ante el destino, para dejar ver sus habilidades y capacidades, para encantar al asistente con todos los recursos mágicos que contiene el éxtasis de la exploración en medio de la improvisación. Eso demuestra que desde siempre es el actor o la actriz quien desarrolla toda una riqueza nacida de su interior, riqueza que es a cada segundo alimentada como un globo creativo que no tiene confín. Las experiencias cotidianas, y las mismas representaciones configuran toda una dinámica transformadora por su capacidad creadora.

CAPITULO 2

EL ACTOR Y EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL

Con base en el recorrido breve sobre la reseña teatral hasta justo antes de entrar en el teatro moderno y su desarrollo, y sirviendo de guía igualmente al tema que nos interesa en particular, intentaremos resaltar el trabajo de aquellos que interpretan y encarnan a los personajes que son el producto de la imaginación, la magia o la visión cosmogónica del mundo. La reseña sobre el *Actor* tratará de recorrer lo más llamativo en cada época histórica.

Como se ha repetido por activa en el capítulo anterior, el actor es posiblemente aquel que tiene unas habilidades y destrezas especiales, o por lo menos que se le considera con estas, o aquellas cualidades por parte de los que le rodean y que hace de dichas cualidades expresión hacia aquellos.

Es el actor el núcleo expresivo del mundo escénico. No puede olvidarse que sin este elemento el arte del teatro puede quedarse como literatura o simple narrativa, sin la expresividad que posee el actor y que hace de los textos, ideas y sentimientos la proyección viva de los mismos, no habría teatro en sentido estricto. En el campo del unipersonal el actor es esencial, ya que no existe otro componente actoral más que uno solo.

«Es conocido que la respuesta casi unánime que los Maestros del siglo XX han dado a la pregunta ‘que es primario, esencial en el teatro’ se ha referido al actor (pero visto muchas veces como uno de dos polos indispensables de la relación teatral) y, más precisamente, el actor como presencia y acción física.»⁷⁵

⁷⁵ De Marinis, M. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II.*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 46.

2.1. EL ACTOR Y EL CHAMÁN.

Como hemos visto en la primera parte, desde los orígenes del ser humano existe la necesidad de re-presentar la vida y lo desconocido, un sentimiento existencial natural, gracias al desconocimiento del sentido mismo de la naturaleza humana, de su situación en el universo y de su buscada labor que justifique dicha existencia. Los chamanes, los hechiceros, los juglares y los sacerdotes, entre otros mucho, utilizaban, y utilizan aún hoy, la vía del *Arte representativo*. El contacto con los Dioses, con las fuerzas de la naturaleza y con el *Más allá* después de la muerte se vinculaba con el hombre mediante esta acción humana desde los primeros momentos de su aparición en el universo. Evidentemente, aún no sabemos casi nada, o por lo menos muy poco para conocer los designios de la vida, su razón de ser y su fin, si es que alguno tiene.

El actor como un individuo que cumple una labor específica, es un concepto moderno, y que aún tiene mucho desarrollo por delante para que sea considerado como una profesión de origen, un sujeto tan importante como puede serlo un médico o un arquitecto, sin los cuales la vida se hace más farragosa, difícil y poco probable. Pareciera extremo, pero no es así, y que es el actor aquel que puede transferir y reconvertir otra realidad sobre lo evidentemente real e inamovible, sobre lo que se ha llamado a ser verdades y principios indiscutibles. El actor logra que todo sea revisable, reflexionable y renovable, una conciencia vital en medio de la existencia.

No es exagerar lo que se ha dicho sobre el actor, pero tampoco es exagerado decir que socialmente el individuo que se dedica a dicha labor, no es valorado, tenido en cuenta ni considerado, por el contrario, como ya se ha reflexionado en otros apartes anteriores, solo es tenido en cuenta si responde a los gustos de la mayoría del público que está sujeto a los cánones de consumo impuestos. Sin embargo, el actor como sujeto, como ciudadano es confundido con su labor y sus personajes, de por sí, es considerado como un “*personaje o sus personajes*”.

La labor de un actor tampoco es reconocida ni valorada, en general por falta de conocimiento, por ignorancia social, por ignorancia vital o emocional, y finalmente

porque no produce un rendimiento tangible a nivel material-capital como se espera de cualquier profesión en el mundo occidental. No es de extrañar la pregunta típica de cualquier persona al saber que un individuo se dedica al arte. “¿Y fuera de eso, en que trabajas?”. El actor no es considerado fundamental ni importante para la sostenibilidad vital o para el desarrollo social, menos aún hoy, cuando el teatro es subsumido, como las otras artes, en el término cultura, identificando a su vez la misma cultura con el reduccionismo de ser solo actividades varias de carácter artístico pero con el fin de ser un espacio de ocio y tiempo libre. El nuevo espacio de los actores en medio de la sociedad, se ha relegado al mundo del circo y lo extraordinario, al mundo del arte como resultado del tiempo sobrante a la obligación laboral de las jornadas productivas en términos de capital. Por ello se recuerda aquí, que esa herencia romana de la división entre el *otium* y el *negotium* per-vive, y tristemente se ha perfeccionado para desgracia de la cultura y el arte mismo. Por lo mismo revisar la historia puede servir de espejo para tratar de corregir algún día los errores de antaño.

Lo que caracteriza primordialmente al actor, como profesional, o como líder casual, es su capacidad de transformar y re-interpretar la realidad, o de transformar su pensamiento y el de los demás hasta ficcionar y ponerlo al servicio del entendimiento de los demás, no solo dejarlo en su interior. Esa capacidad, habilidad o destreza que tiene el individuo actor. El mundo del arte teatral sostiene su estructura en su propia teatralidad, es precisamente el actor aquel elemento que puede entenderlo, tenerlo, transmitirlo, etc., es decir, que posiblemente la teatralidad, desde este punto de vista, es la encarnación del actor, es incluso, casi, que el actor mismo, y si no es posible, por lo menos es el agente portador de la misma.

«Si en el teatro el actor es el portador de la teatralidad...todos los sistemas significantes –espacio escenográfico, vestuario, maquillaje, narración, texto, iluminación, accesorios- pueden desaparecer sin que la teatralidad escénica sea afectada en profundidad. Es suficiente con que el actor subsista para que la

teatralidad sea preservada y que el teatro pueda tener lugar, prueba que el actor es uno de los elementos indispensables para la producción de esta teatralidad.»⁷⁶

Es la teatralidad la base del hecho teatral como modernamente se entiende, sin embargo, hasta donde este sentido del arte de la representación ya existía en otro tipo de personajes sociales, de elementos humanos, de seres que desde el origen de la humanidad han podido aportar al desarrollo de dicho concepto, o mejor aún, cuantos individuos pudieron ser conscientes en su momento de que estaban realizando algo diferente, algo mágico e indefinible, pero placentero y muy llamativo para los demás. El individuo mismo que surgió en cada espacio histórico, con seguridad era sensible a la risa, el gesto, el juego, a la necesidad de comunicación, y con seguridad que también hubo quienes estaban naturalmente dotados de características espontáneas que eran especiales, e igualmente hubo quienes reían, jugaban y seguían a ese que desbordaba una posibilidad especial, diferente.

«Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar. Estas estructuras simbólicas perfectamente codificadas, fácilmente reconocibles por la mirada del público que las apropia como modo de saber o de experiencia, son todas las formas narrativas, ficcionales que se inscriben en la escena (personajes fantasmáticos, atletas del gesto, marionetas mecánicas, relatos, diálogos, representaciones) que el actor hace surgir en el teatro.»⁷⁷

Donde existe un ser humano, existirá un actor, tan evidente es la afirmación que solo basta con asistir a cualquier acto social cotidiano y observar el comportamiento de cada individuo, sus acciones y reacciones, y luego, recordar lo que en el teatro realiza un actor, o en la calle, o en el cine o la televisión, en cualquier medio de expresión. Será entonces palpable para el observador que la teatralidad no se encuentra en las estructuras que rodean al sujeto, sin en el sujeto mismo, en la energía vital que caracteriza la existencia toda, y que algunos sujetos han tomado para encumbrar lo

⁷⁶ Féral, J. *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 94.

⁷⁷ Ibid.

oculto, para evidenciar lo patente, para iluminar aquello que existe cruelmente y no se permite la sociedad reconocer, lo bueno y lo malo de la existencia. Una fuente de renovación permanente es la teatralidad, no hay fórmulas ni pócimas, solo es el hecho de sentir.

«Para un actor, el problema equivalente es el de mantener una gran «presencia» al frente del público. Aunque éste no ponga palabras a la hora de transmitir su experiencia, es capaz de percibir la energía del actor, y para él es uno de los grandes placeres de ir al teatro. Cualquier cosa que aumente nuestra energía ayudará a mejorar la actuación.»⁷⁸

Por ello es importante saber cuál es el origen del ser humano y cual su destino, reflexionar sobre aquella etapa desconocida del ser humano primitivo y de las comunidades en que vivía, seguramente desde la existencia del primer ser humano sobre la tierra, la energía y su perceptibilidad existió, y seguramente hubo en quienes dicha sensación se desarrolló como habilidad y destreza, y posiblemente se convirtió, originalmente, en chamán o brujo, o intérprete de las energías percibidas adaptadas a las necesidades de su entorno.

Por lo anterior, y consecuentemente, como se ha apuntado en un principio, la comunidad humana, o el grupo social humano que se configuró primitivamente para sobrevivir, tuvieron sus actividades y prioridades específicas. Las necesidades vitales, aquellas que damos en llamar básicas para la instintiva sobrevivencia, marcaban, como lo siguen haciendo, las condicionantes de acción y la consecución urgente de lo necesario para asegurar el día a día, y diríamos mejor, del palpitar del corazón y de la respiración que asegura estar latente.

Los liderazgos seguramente han nacido en el mismo momento en que los seres humanos se han unido para vivir y protegerse de las inclemencias naturales y los peligros (Desafortunadamente la humanidad debe protegerse realmente de sí misma). Pero no hay duda que las necesidades marcan en la existencia, como la conocemos, un derrotero cruel e inevitable si de sobrevivir se trata. Para lograr perdurar en el tiempo, entonces, las destrezas y habilidades acumuladas son

⁷⁸ Marshall, L. *El actor invisible Yoshi Oida*, Barcelona, Alba Editorial, 2010, P. 93.

necesarias; acumulación, transmisión y sustentabilidad que se puede estructurar en lo que se denomina educación y cultura.

Pero no son solo las cualidades de los individuos las que les hacen destacar o ser admirados o rechazados, sino que en cuanto se estructura una codificación social determinada, parece connatural a la misma construcción el hecho de su permanencia en el tiempo. Es decir, que el *establecimiento del statu quo*, valga la redundancia, por pequeño que éste sea, es necesario a su propia existencia. Lo que en un principio se puede ir configurando casualmente o por necesidad, en cuanto se institucionaliza por su eficacia o conveniencia, deja de ser tan flexible y espontáneo. Si, además, en el momento de la solidificación de los primeros estamentos y relaciones, los individuos que tuvieron la circunstancia de ser los que comprendieron su importancia, y su habilidad fue apreciada, pudieron tener el deseo de que esta institucionalización se reforzase y perdurase. Los mismos individuos de una comunidad, cuando algo funciona para su bien, en principio desean su constancia y su repetición en el tiempo, con lo que no es de extrañar que, como sucede hoy en día igualmente, la gente casi que exija que se mantengan las condiciones iniciales de aquello que le ha generado, seguridad, placer o satisfacción, llegando a condenar incluso a aquel que se rehúse posteriormente a realizar lo pedido. Es tan contradictorio el ser humano, que una comunidad puede llegar, y casos se conocen, a destruir a aquel o aquellos que se niegan a repetir la acción solicitada, con tanta saña como si de algo propio de cada uno de los exigentes se tratase.

Parece que es rápido el tránsito entre la admiración de las cualidades y habilidades a la apropiación de las mismas, distanciada y reconocida en el *otro*, pero que en cuanto se diluye dicha circunstancia en el conglomerado social, se olvida su origen y pasa a ser un atributo de todos y cada uno, que debe ser repetido a discreción de la comunidad a pesar mismo de la conveniencia o no para aquel que lo realiza. Como si de un indignante robo de un tesoro social se tratase, la horda puede llegar a poner en la picota a aquel que trate de rehuir a sus propias cualidades expuestas al vulgo (La tradición como condena). Posiblemente encontremos aquí uno más de los elementos que pudieran dar luz al amor/odio, admiración/rechazo que los artistas han generado en la comunidad, y, que pese a todo son seguidos, admirados y a su

vez exigidos, e igualmente condenados en cuanto hay una versión diferente de sí mismos o en cuanto dejan de ser valederos de una constante producción que satisfaga las expectativas del espectador.

Todo esto tiene que ver con aquel liderazgo o estructura de organización necesaria a todo conglomerado de seres humanos, así como puede suceder en el mundo animal en mayor o menor medida. Liderazgos que son fundamentados generalmente en las cualidades y capacidades del líder. Repetir que los actores y los artistas en su totalidad son detentadores de cualidades especiales, y desarrollan habilidades especiales, y sin embargo, su liderazgo no es el de un político o religioso, sino que es un liderazgo diferente, posiblemente más potente que el liderazgo de otra clase, o, posiblemente es la condensación de todos los sentimientos de los demás liderazgos en uno solo: el de artista. Por lo mismo es allí donde los estudios sobre la manifestación artística en los pueblos primitivos no encuentran un sustento fehaciente, y solo los estudios antropológicos y sus teorías puede aportar posibilidades para saber algo de lo que pudo ser el origen de ese sentimiento y necesidad del arte de la representación, del actor y de sus personajes.

Haciendo una pequeña digresión que puede explicar los orígenes de estas estructuras nos referiremos al origen de los nexos parentales, a la consolidación de la descendencia, la familia y el poder, ya que es ahí donde las destrezas y cualidades de los individuos, junto con el miedo, la fuerza y la necesidad marcan los derroteros de la acción social y de la acción del arte del teatro en el origen, el presente y el futuro.

Bachofen⁷⁹ nos guía en su análisis sobre las primitivas familias o núcleo original de los primeros pobladores de este mundo, dentro de sus planteamientos y tesis encontramos que:

- 1- Primitivamente los seres humanos se encontraron viviendo en promiscuidad (Heterismo)

⁷⁹ Bachofen, J.J. *El Matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, trad. e introducción de María del Mar Llinares García. Madrid, Akal, 2008, p. 48.

- 2- Dichas relaciones impiden hallar con seguridad la filiación paterna, con lo que la línea femenina configura un *Derecho Materno*. Así sucedía en los pueblos antiguos.
- 3- Como consecuencia las mujeres conocían la nueva generación, gracias a que como madres podían constatarlo, esto les empodera gracias al aprecio que la comunidad les prodiga, llegando a un periodo de dominación absoluta femenina (Ginecocracia).
- 4- Pasar a la monogamia supuso una transgresión de antiquísimas leyes religiosas y comunes, aquella regla que permitía que una mujer perteneciese a los demás hombres, y si se transgredía este mandato, debía ser castigado o resarcido permitiendo el acceso a esa mujer a los demás hombres por un periodo determinado.

Según Bachofen, hubo cuatro estadios por donde pasó el ser humano en su evolución cultural:

- a- Hetairismo: fase de salvajismo y nomadismo, que se caracterizó según el investigador, por ser una etapa de comunismo y de poliamor. La diosa del momento debió ser una especie de Afrodita.
- b- *Das Mutterrecht*: o fase “lunar” matrifocal que se basaba en la agricultura en donde aparecieron los cultos místicos *ctónicos*⁸⁰ y de la ley. Una *Demeter*, posiblemente fue la deidad del momento.
- c- La Dionisiaca: Como una transición en donde las tradiciones habrían pasado a ser masculinizadas. El patriarcado hacia su aparición. El dios predominante fue DIONISOS.
- d- La Apolínea: O fase del sol, la fase “Solar”, patriarcal, que no deja rastro del estadio matrifocal ni de los del pasado Dionisiaco, surgiendo la civilización moderna.

Aunque las teorías de Bachofen no son aceptadas totalmente, sí hay que destacar que sus estudios fueron base de las investigaciones sobre el papel de la mujer clásica. Además en cuanto a nuestro tema en cuestión, es reseñable que en las etapas descritas, se puede deducir la evolución social que va deviniendo en la consolidación

⁸⁰ Se refería al mito del culto a la tierra y a la madre, asimismo a los muertos y a Dioniso. Confundido con el poder de la tiranía, surgió un nuevo culto a los héroes, que se manifestó mediante los cantos, las danzas y también los ditirambos.

de las estructuras de poder y control, que ubican la aparición de aquellos individuos líderes y guías, así como aquellos que destacan por sus características, como serán los que manifiestan las habilidades admirables y benéficas a la vida de la comunidad.

Ya que el origen de la comunidad humana conllevó desde sus inicios la decantación de las líneas de liderazgo y poder, y que para definirlos, se fue ajustando la seguridad de la prole y los traspasos herenciales a sus descendientes por obvias razones, igualmente se fue consolidando el espacio para que surgiera el *Personaje* que se comunicaba con las fuerzas de la naturaleza y con los dioses, el Chamán.

2.1.1. EL CHAMÁN.

Junto con el Animismo, el chamán supone una necesidad a cubrir por parte de la comunidad, ese espacio de incertidumbre y de búsqueda de la seguridad, así el *Brujo*, *Chaman*, el *Hombre/mujer Sagrado(a)* se configura como aquel individuo con la capacidad de curar el sufrimiento y diagnosticarlo e incluso con poderes para producirlo. La interpretación de los sueños y el contacto con los espíritus hacen parte de las cualidades de este ser chamánico⁸¹. Como centro de *poder* se estructura junto con los líderes materiales de la colectividad, los agradecimientos a la benevolencia de la naturaleza, cuando ella es prodiga en beneficios, o, la comunicación con dichas fuerzas para calmar sus castigos o resarcir las ofensas que se supone debieron desatar su ira. En tareas como la caza, el chamán lee los designios y a su vez indica los momentos propicios y hasta las tácticas que deben llevarse a cabo, así como el posterior agradecimiento a los dioses.

El chamán entonces, dependiendo cada cultura en la que se inscriba, puede tener las habilidades de comunicarse con los espíritus, puede tratar enfermedades que a

⁸¹ “El chamanismo es una capacidad humana de conocer y transformar el mundo mediante procedimientos no analíticos. El chamán cura, controla la lluvia o adivina suspendiendo la barrera que separa cuerpo y mente. No es un excéntrico, sino al contrario: por él habla la voz de la comunidad. Asociamos estas prácticas a contextos rituales y a culturas con visión de mundo holística, distantes de los dualismos occidentales. Pero el chamanismo también se puede entender como una actitud de conocimiento alternativa en sistemas culturales dominados por la episteme racionalista.”

Barría Jara, M., y, Cáceres, S. *El teatro performance de Alberto Kurapel. Acercamiento crítico*, Santiago de Chile, Cuarto Propio Ediciones. 2013, p. 55.

su vez son causadas por los espíritus malignos, puede desdoblarse para viajar y poseer otros cuerpos, puede visionar el futuro y los caminos que se deben tomar para preservar la vida o para lograr el éxito de alguna empresa, ya individual como colectiva; puede además interpretar los signos en animales, plantas o en la naturaleza toda, puede recibir mensaje de los espíritus y de los dioses.

Su base espiritual de que el mundo está dominado por fuerzas invisibles, le lleva a entrar en diferentes campos importantes para la sanidad y la fortuna de su comunidad. Como se dijo, es una especie de animismo, aunque no es lo mismo, ya que el animismo está liderada por párrocos al estilo de una religión y que sus seguidores practican. En tanto que el Chaman requiere unos conocimientos individuales y con capacidades especiales, aquellas destrezas que poseen y les hace diferentes de la generalidad del conglomerado. Tradicionalmente el chamán está actuando fuera del concepto de líder de un colectivo religioso necesariamente, de hecho, en general actúa en solitario.

Como aporta Oliva y Torres en su libro, y como ya se ha referenciado, los chamanes, seguían una preparación que les permitía adquirir conocimientos y destrezas que iban desde poder autogestionarse para producir vómito, hasta trucos de prestidigitación, entre otros muchos. Se supone entonces que el Chaman conocía bien la cultura de su comunidad, sus necesidades, sus miedos y sus virtudes y flaquezas. Por ello se ubica en un sitio especial de donde actúa en consecuencia.

Aunque la conciencia de la teatralidad o de la actuación, posiblemente no estaba presente (Decimos *Posiblemente*, ya que no sabemos lo que en la mente del actante ocurriese, como tampoco si fuera o no consciente de su propia acción, del fundamento más allá de su propia imaginación o su propio interés); en principio eran prácticas pseudo-religiosas, o mejor dicho, pseudo-ritualistas y existenciales. Todos los observadores participaban del momento chamánico, así fuese en un acto con un individuo directo, o en un ritual alrededor de la fiesta o el sacrificio. La solemnidad impregnaba casi todos los actos del chamán, como es de suponerse, ya que no es común que cuando un colectivo se encuentra afectado, expectante o ansioso por cualquier aspecto vital para su existencia, no sea sobrecogido y paralizado en su deseo de solución; que no sea creyente de quien puede, o dice

poder, conjurar los sufrimientos de la vida, las penurias, y asegurar el bienestar presente y futuro.

Con base en lo anterior, y teniendo en cuenta que el chamán posee habilidades que el grupo necesita o admira por serle útil, y ante el desconocimiento de todos, o la mayoría, sobre la veracidad o no de los poderes del chaman, solo resta aferrarse a una verdad de *fe*, a una credibilidad que a su vez empodera al brujo, y que a su vez le ubica en la cúspide social (o por lo menos en un estrato social muy cercano a los poderes de decisión), al lado de los líderes y definidores de las acciones colectivas. Desde el mismo nacimiento comunitario y tribal, la unión entre el mediador de las fuerzas del más allá y lo terreno humano, se encuentra en el seno de los desarrollos de las estructuras de poder y control social, en las delimitaciones culturales que forman, y van a formar, a los mismos individuos de la colectividad, y que aseguran un futuro en donde se pretende que: *todo cambie para seguir igual*, es decir, para tratar de *asegurar lo seguro*.

No habría que confundir, de todas formas, el hecho chamánico o de cualquier personaje que cumpla dichas funciones mágicas dependiendo las diferentes culturas, que haga sus veces; con un nacimiento del actor primitivo, ya que el chamán no pretende mostrar un espectáculo para ninguno de los observadores participantes, sino que cree realmente, o por lo menos así lo hace ver, en lo que hace, y desarrolla todo un estudio sobre su práctica y observación. Para lo cual también desarrolla sus habilidades descubriendo nuevas potencialidades y puliendo y afinando las que ya posee, o incluso descartando aquellas que no cumplen ya su función, ya por desuso o por cambio en los intereses de sus creyentes. El conocimiento y la reflexión son las reales características de personajes como éste. En toda sociedad existe aquel o aquella que desarrolla una visión ingeniosa y futurista, o una visión integral y riesgosa de la vida. Para el actor teatral o escénico, desde el actual concepto, sí existe el sentido de la teatralidad que en el chamán, posiblemente, no había:

«En la vida experimentamos emociones porque hay circunstancias reales que las movilizan, pero en el escenario nada es real. Y el actor tiene que tener plena conciencia de ello. La emoción en el escenario es diferente a la emoción de la vida

porque el actor lleva una doble existencia, en la que es el personaje, pero a la vez es el actor que crea el personaje.»⁸²

Además de la conciencia de la convención teatral, el actor debe ser consecuente con las dificultades de encarnar roles y seres ficcionados a los que da vida escénica, no vida real ni abducción mental para creerse un médium que logra contactar con el personaje. Simplemente es la labor de la actuación la que recurre a la memoria, a la sensación, a la situación o la razón para acercarse a lo que puede ser la interpretación de los personajes. Dicho de otra manera, la teatralidad que conlleva el actor, se apoya en las sensaciones del mismo actor, el cual, puede o no hacer uso de dicho material, y puede usar cualquiera de las técnicas existentes en el arte interpretativo, o simplemente explorar su propio mecanismo para acercarse al personaje.

«El trabajo de un actor supone la identificación de este con sus personajes. Al explorar los límites de su personaje, el actor también se identifica con él, juega a ser otra persona y se ensaya en facetas diferentes, a la vez que se observa a sí mismo. En este sentido, y aunque no sea su finalidad, la actuación le ofrece al actor la posibilidad de revivir y elaborar fantasías pasadas y presentes. El riesgo, a veces, es quedarse atrapado en dichas identificaciones y, de este modo, confundirse en cuanto a su propia identidad, como puede observarse en el hecho de que algunos actores continúen representando sus personajes fuera del contexto teatral.»⁸³

Aunque no necesariamente la identificación del actor con los personajes debe existir como tal, sí es cierto que, como apunta la cita anterior, algunos actores quedan “atrapados” en sus roles interpretativos. En estos casos habría que preguntarse sobre la capacidad y habilidad del intérprete para haber caído en dicha identificación que se ha convertido en una afectación psicológica. Las habilidades y destrezas a las que nos hemos referido repetidamente desde el inicio de este escrito, no se objetivan solamente en las destrezas expresas, sino que apunta a todo un conjunto de posibilidades emocionales, espirituales, psicológicas, físicas y de carácter intelectual, entre otras muchas, que hacen un todo de posibilidades. De tal manera

⁸² Torres Vilar, N. *Los Procesos de identificación entre el actor y sus personajes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, p. 41.

⁸³ Ibid., p. 13.

que las habilidades y cualidades no necesariamente sean todas positivas, pueden existir habilidades y características que no convengan al actor para interpretar sus personajes, o, que no sean convenientes al mismo individuo actor para su desarrollo personal y profesional. De tal manera que dichas habilidades deben entrenarse no para ser potenciadas, sino para minimizarlas para que no interfieran en un sano desarrollo interpretativo, o bien para reconducirlas a espacios útiles. Lo mismo sucede con las habilidades, digamos, positivas, las cuales pueden ser usadas erróneamente o pretendidamente sobre algo erróneo o negativo.

Las funciones del chaman le distancian entonces de ser un actor, como se concibe hoy en día la teatralidad del que actúa, evidentemente, puesto que su labor involucra a la vida misma de una manera inmediata y expectante, en donde hay participantes más que observadores. Todos se involucran, y posiblemente deben hacerlo, en las acciones chamánicas, toda vez que involucran valores vitales que se espera sean solucionados o explicados cuanto antes mejor. Además, la incertidumbre sobre la vida no da espacio para experimentar más allá de la angustia por la solución. Una solución que vuelva a llevar al grupo y sus individuos al espacio de tranquilidad y seguridad. Con lo que la recreación ficcional no tiene cabida en principio en cada ritual.

«El arte en cualquiera de sus manifestaciones, descansa en última instancia sobre esta capacidad humana de conocer y producir acontecimientos mediante la revelación. Es lo que hace la poesía, por ejemplo, cuando confía a la metáfora la misión paradójica de nombrar lo innombrable. Sucede, además, que el arte del teatro, por su específica naturaleza, coloca este dispositivo de conocimiento por 'vía directa' en un sitio de privilegio. Al poner ante la vista un accionar en vivo de cuerpos reales, el teatro activa su estructura contradictoria: en un plano, él se ofrece para que los espectadores le atribuyamos significado; en el otro, nos toca, nos moviliza mediante el impacto sensorial y el manejo de la energía. Y esa es su paradoja constitutiva: tensión entre parecer y ser ahí, huidiza frontera entre representación y acto real transformador.»⁸⁴

⁸⁴ Barría Jara, M. y, Cáceres S., op. cit., p. 55.

Sin perjuicio de lo anterior, en este contexto, tampoco se puede negar que hay elementos de teatralidad, elementos de actuación y elementos de escenificación; pero a pesar de ello no se convierte por sí mismo en un lenguaje teatral. El actor y su personaje aún no se hacen vivos y conscientes en el imaginario colectivo.

Posiblemente, si investigamos sobre el origen de los juegos y la lúdica, se encuentren más elementos relajadamente cercanos a lo teatral como lo entendemos (o como lo entendían culturas cercanas como la griega o la romana) que en la acción ritualista. No pretendemos decir con esto que no es de suyo apreciar estos primeros pasos primitivos como un desglose social de un personaje (Entendido coloquialmente) que sobresale por su particularidad de los demás comunitarios, y que no es necesariamente el líder militar o político, pero que evidentemente tampoco es un individuo más de la generalidad social.

Como consecuencia de la importancia del chaman para la comunidad, y la importancia en que se ve inmerso el chamán mismo, obliga a pensar que este es *el mediador con el más allá*, y que se encuentra en la situación permanente de desarrollar nuevas y mejores capacidades comunicativas con el mundo desconocido de los espíritus y las fuerzas sobrenaturales. Capacidades que se aprenden y se entrenan, surgidas ya de la observación-reflexión, ya de la experiencia-teorización; al estilo posiblemente de como lo hace un *actor* para conseguir prepararse personalmente y para asumir su rol o personaje, entre otras muchas preparaciones.

«Como el chamán el actor se entrena para aceptar el trance y encontrar los caminos para entrar y salir de diferentes estados de conciencia (...).

El teatro es un acto de comunicación con una convención no cotidiana, donde no hay ficción: detrás de todo está la presencia del actor en escena y la posibilidad latente de que pueda morir allí. El hecho vital elimina la ficción. El cuerpo del actor se convierte en revelador de verdades ocultas, de lo tabú, en una situación de entrega límite: Y es a partir de un intenso entrenamiento realizado en el Teatro Laboratorio dirigido...cómo es posible encontrar nuevas formas de magia

teatral, nuevos alfabetos que sean usados por el actor-chamán (Cfr. Zayas de Lima. 1995)». ⁸⁵

En este comentario de Zayas de Lima vemos una reflexión a propósito de la preparación y el quehacer del actor en su representación y la profundidad que da a dicha labor, a contrario sensu, parece quedar evidenciado un viaje de regreso al seno de las raíces primitivas, claro es que, el viaje de retorno no significa que se retrotraiga la intensión teatralizante a un estado *natural-primitivo*, sino que hay que entenderlo desde la difícil labor del Actor-interprete visionado modernamente, con el fin de encontrar una realidad vivencial dentro de la codificación teatral moderna.

Sin perjuicio de la intención analítica de la escritora del texto, nos sirve vía contraste, para resaltar que el chamán sí pudiera tener elementos iniciales de la labor actoral y, que por lo mismo, con meridiana reflexión se intuye su preparación constante y su entrenamiento en las diferentes áreas que a su alcance tuviese.

Es posible llegar a pensar que: ¿un determinado chamán, suponiendo, imaginando, tuviera la conciencia y la certeza de realizar actos que no fuesen más que su libre invención, en donde su *Fe* no estuviera comprometida? ¿Porque no?, si las bases humanas son las mismas dese el punto de vista animal, y salvadas las grandes diferencias, las emociones y el funcionamiento básico del conocimiento ya era puesto en funcionamiento, entonces, no es absurdo llegar a confirmar que en alguna parte del grande mundo, un chamán o un ser mágico de su estilo fuese un creador más que simple *creedor* de sus propias acciones. Una especie de conciencia del engaño, de la no certeza, de la experimentación oculta, posiblemente con el deseo de que sus teorizaciones junto a los *actos* gestuales, señas, gritos, saltos y pócimas, entre otras muchas imaginativas, surtiesen efecto, más aún cuando las esperanzas, expectativas y hasta amenazante deseo de éxito le era exigido por su colectividad. Una necesidad de preservar su sitio, el cual se ve reforzado, como ocurre en la actualidad en muchos campos de la fría sociedad moderna, a estar reafirmando en cada acto y momento su valía y posición, lo que a su vez le da un empoderamiento auto-inducido, pero siempre con el temor del fracaso, que puede igualmente

⁸⁵ Pellettieri, O. *El Teatro y su Crítica*, Buenos Aires, Galerna S.R.L. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1998, p. 292.

suponer la desgracia a manos de los mismos que le sostienen en su estatus. Nada nuevo en la historia de la humanidad y nada sorprendente que exista igual, o peor, hoy en día.

En palabras de Kirby en su texto *Shamanistic Theater: Origins and Evolution*:

«That shamanic performance may be considered the ur-theatre or prototheatre implies a very important distinction. shamanistic ritual is unlike rites-of-passage or other forms of what may be called ceremonial ritual in that it depends upon the immediate and direct manifestation to the audience of supernatural presence. , rather than shamanistic ritual is related to its function in a particular way. in order to effect a cure of patient, belief in what is happening must be held, reinforced, and intensified, not only in the patient, but in the audience as well, for their experience contributes directly to the effect. The audience actively reinforces the experience of the patient, and its own belief in a particular world view or cosmology is in turn reinforced by direct experience others, according to the spirit appearing before the shaman at the moment [...]

The journey of the khar gi (an animal spirit helper) to the other world is described in the shaman's songs in such fantastic form, so deftly accompanied by motions, imitations of spirit-voices, comic and dramatic dialogues, wild screams, snorts, noises, and the like, that it startled and amazed even this far-form-superstitious onlooker. The tempo on the song became faster and faster, the shaman's voice more and more excited, the drum sounded ever more thunderously. The moment came when the song reached its highest intensity and feeling and anxiety. The drum moaned, dying out in peals and rolls in the swift, nervous hands of the shaman.

One or two deafening beats were heard and the shaman leaped from his place. Swaying from side to side, bending in a half-circle to the ground and smoothly straightening up again, the shaman let loose such a torrent of sounds that it seemed everything hummed, beginning with the poles of the tent, and ending with the buttons on the clothing. Screaming the last parting word to the spirits, the shaman went further and further into a state of ecstasy, and finally, throwing the drum into the hands of his assistant, seized with his hands the thong connected to the tent pole and began the shamanistic dance - a pantomime illustrating how the KHARGI, accompanied by the group of spirits, rushed on his dangerous journey fulfilling the shaman's commands...Under the hypnotic influence of the shamanistic ecstasy, those present often fell into a state of

mystical hallucination, feeling themselves active participants in the shaman's performance.

/Anisimov 1963: 101-102/.»⁸⁶

Y continúa haciendo otra referencia a las palabras de Lewis sobre apreciaciones a propósito de las acciones del chamán:

«Dialogue, enactments, ventriloquism, incantations, music, dance, and song create a swirling stream of images drawn from a number of performance modes. The effect is literally hypnotic and hallucinatory, as we see also from Shirokogoroff's account of a Siberian Tungus seance:

“The rhythmic music and singing, and later the dancing of the shaman, gradually involve every participant more and more in a collective action. When the audience begins to repeat the refrains together with the assistants, only those who are defective fail to join the chorus. The tempo of the action increased, the shaman with a spirit is no more an ordinary man or relative, but is a 'placing' (i.e., incarnation) of the spirit; the spirit acts together with the audience, and this is felt by everyone. The state of many participants is now near to that of himself, and only a strong belief that when the shaman is there the spirit may only enter him, restrains the participants from being possessed in mass by the spirit.

This is a very important condition of shamanizing that does not however reduce mass susceptibility to the suggestion, hallucinations, and unconscious acts produced in a state of mass ecstasy. When the shaman feels that the audience is with him and follows him he becomes still more active and this effect is transmitted to his audience. After shamanizing, the audience recollects various moments of the performance, their great psychophysiological emotion and the Hallucinations of sight and hearing that they have experienced. They then have a deep satisfaction -Much greater than that from emotions produced by theatrical and musical performances, literature and general artistic phenomena of the European complex, because in shamanizing, the audience at the same time acts and participates.”

/Lewis 1971: 53/. (Symposium of the whole).»⁸⁷

⁸⁶ Rothenberg, J. & Rothenberg, D. *Symposium of the Whole. A range of Discourse Toward and Ethnopoetics*, Berkley, University of California Press LTD., 1983, pp. 257-261.

⁸⁷ Ibid.

Es el chamán todo lo descrito y expresado y mucho más, ya que en el momento de la captura de los asistentes, en el éxtasis o entrega emocional, el chamán se retroalimenta, ejerciendo todo su poder hipnótico, como asegura Lewis, y logra toda una participación generalizada en el acto mismo, y solo aquellos que no pueden por limitación física o mentalmente, incluirse, no saltan a la escena misma de hecho pero participan desde su más íntima motivación.

Tomando como base, y retrotrayendo los estudios arriba mencionados sobre la familia primitiva, e intentando encajar al chamán o al *Hombre Mágico* en la estructura comunitaria, habría que decir del Chaman o líder espiritual, que posiblemente se encuentre junto al líder de la colectividad, conformando una herencia necesaria en la manutención de la figura que representa, independientemente de la desaparición física de alguno de ellos. Es decir, que al estilo de una estructura institucionalizada la labor del chamán deja de ser solo portal o cual actor chamanizante, y sus tradiciones únicas, sino que se hace referencia al hecho de que debe subsistir siempre el espacio donde hay un ser que cumpla las veces de chamán.

Consecuencialmente, y si aceptamos que el ser chaman ya no es solo el efecto de unas destrezas desarrolladas individualmente por alguno de los asociados que logra crear en torno suyo toda una estela de atención, credibilidad y poder, entonces también es de suyo aceptar que, al estilo de la paternidad y la línea de sucesión para el traspaso de poderes y liderazgos, en este caso será más o menos igual. El chamán debe prepararse pero a su vez, debe preparar a otro u otros para que consigan ocupar su lugar en cuanto el chamán desaparezca por cualquier razón, con lo que se institucionaliza de alguna manera dicha actividad sagrada o mágica de manera implícita a la vida social.

Para ello, la transmisión oral de los conocimientos entre el chamán y su aprendiz cobra gran importancia, ya que al estilo de los grandes Narradores de Historias debe acumular muy bien todo su conocimiento y toda su capacidad de enseñar las destrezas y trucos.

Nos es fácil imaginar la labor del chamán en cuanto catalizador de las estructuras, ya que al estar en el límite entre la vida de lo común y el mundo de lo desconocido,

debe tener la posibilidad de dedicarse a seguir construyendo y asegurando su propio puesto social. No es raro que el chamán no participe de la vida común, del trabajo común ni de las actividades comunes de la colectividad en la misma intensidad que los demás, por el contrario, puede ser un ser *considerado* por los demás, cuidado y respetado, más aún cuando se encuentra junto a los líderes que deciden la vida de los asociados y que le prestan su atención en los grandes eventos y decisiones, y que en síntesis, le necesitan para poder gestionar su propio poder inmediato.

Por lo anterior, las personas que podían comenzar a acceder al conocimiento chamánico, debían ser escogidas desde su nacimiento, desde muy pequeños para entrar en *la forma educativa* particular de los encargados de custodiar las tradiciones y las comunicaciones con la naturaleza y el mundo de lo desconocido y asegurar la paz, el bienestar y la vida de todo el conglomerado social. Para ésta dinámica entonces se necesitaba tiempo libre de los roles de trabajo y las labores de la vida cotidiana, y así dedicarlo a la investigación, si vale la comparación, a la experimentación y a la preparación de los nóveles. Sacerdotes, doncellas consagradas, aprendices, y un largo etcétera existen como ejemplo del desarrollo de ésta semilla existencial que conlleva a toda una ritualidad mística, dependiendo cada cultura, sobre la faz de la tierra.

«Debido a que ningún pueblo ha logrado una certidumbre completa ni en las relaciones interpersonales ni en la tecnología, la religión es inevitablemente una parte de toda cultura.

[...]

Mediante la religión los hombres intentan dominar, por la magia, la oración, el sacrificio y otros numerosos artificios rituales el área de su universo que no se somete de modo conveniente a su tecnología profana. Al obrar así, los hombres presuponen un mundo de seres sobrenaturales, relacionados con el hombre e interesados por él, que se denominan variamente espíritus, demonios, deidades y dioses.

Para comunicar con estos seres, y para propiciar su ayuda o apaciguar su ira, hay hombres con poderes y facultades especiales, tales como los sacerdotes,

chamanes, magos o hechiceros, que sirven como intermediarios entre la sociedad humana y el mundo sobrenatural.»⁸⁸

Este personaje que concentra en sí mismo toda la atención y consideración de los demás individuos, cumple diversas funciones según la comunidad en que se encuentra, cada cultura surge a sus manifestaciones según las condiciones y circunstancias que le rodean, de tal manera que las razones para tener un chamán o un sacerdote o cualquier otro ser especial, pueden variar proporcionalmente según varían sus mismos legitimadores. Sin embargo, parece que es cierto también que existen rasgos comunes en todas las sociedades que se han conocido.

«El *chamán*, a causa de que se encuentra en sociedades que no poseen las facilidades económicas para sostener una institución religiosa organizada, cumple sus deberes religiosos además de otros necesarios para ganarse la vida.

En segundo lugar, el chamán recibe poderes, o bien por experiencia directa con seres sobrenaturales en sueños o visiones, o bien, con menos frecuencia, de otro *chamán* que ha tenido tal experiencia directa...

En tercer lugar...el *chamán* es, por lo general, una persona que emocionalmente es menos estable que sus compañeros y, por tanto, más susceptible de ordinario para las visiones y sueños.

Por último, puede mencionarse que el *chamán* actúa habitualmente en ceremonias pequeñas y relativamente privadas...Sin embargo, este no siempre es el caso, como se ve cuando un *chamán* esquimal celebra una ceremonia para un poblado entero, con objeto de aliviar las condiciones de una mísera caza, o cuando un *chamán apache* dirige el Rito de la Pubertad de una muchacha.»⁸⁹

Un ser especial que destaca de los demás se convierte en candidato a ser chamán, esta puede ser la mayor característica de los individuos que salen de la normalidad del grupo. Hay que apuntar que no es necesario tener habilidades especiales para ser especial, es decir, que puede darse el caso, no poco frecuente, de confundir la especialidad con la habilidad, o como ocurre cuando la locura patológica afecta a uno

⁸⁸ Beals, R. L. y Hoijer, H. *Introducción a la Antropología*, trad. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1976, p. 565.

⁸⁹ Ibid., p. 532.

de estos individuos, *locura* no diagnosticada o simplemente aceptada por parte de los sujetos de la comunidad.

«También existe un solapamiento entre el papel del chamán y el mito del embaucador...El hecho de ser chamán con frecuencia conlleva un comportamiento similar al de un embaucador. El chamán debía cambiar de formas para «enfrentarse» a espíritus que ponían dificultades y «ser más listo» que ellos, y en los mitos los primeros chamanes se servían de trucos para capturar al Sol, dar luz a la gente o robar el secreto del fuego o el de la agricultura a dioses celosos de su poder.»⁹⁰

El engaño y la mentira están a pedir de boca en cuanto se considera un individuo como chamán, la duda sobre el mismo hecho de su poder, o sus cualidades, dejan entrever la fragilidad humana, pone de manifiesto la inconsistencia del pensamiento y la inseguridad de la existencia del ser. La ignorancia y el temor a lo desconocido permiten, entonces, que muchas veces los líderes de una comunidad sean precisamente los embaucadores y los locos patológicos, seres trastornados que logran tener el control de un conglomerado mediante su transferencia hacia lo inexplicable y desconocido, pero que puede ser simplemente alucinación y locura patológica. En este aspecto, al chamán solo le queda la demostración de su poder, de sus cualidades en la vida real. Las coincidencias con fenómenos naturales muchas veces jugaban (y juegan) en favor del chamán; sin embargo, éste no puede estar siempre esperando dichas coincidencias, y por ello puede decirse que el verdadero chamán (embaucador o no) crea un conocimiento a partir de su habilidad para aprender y su capacidad de desarrollar mecanismos de previsión de futuros eventos. Igualmente el chamán acumula y perfila el perfeccionamiento de los conocimientos para estar siempre al frente de lo que pueda suceder. En el caso del embaucador, se considera como tal a aquel que no logra demostrar sus resultados tangiblemente, con lo que su actitud carece entonces de respaldo y legitimación, se convierte en aquel que conduce al fracaso y que no es válido para liderar ningún proyecto. Sin embargo, paradójicamente, solo hace falta, muchas veces, una mera

⁹⁰ Watson, P. *La gran Divergencia: Cómo y por qué llegaron a ser diferentes el viejo mundo y el nuevo*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 253.

coincidencia para que se le siga sin más. El mundo del chamán debe su existencia al otro que simplemente cree no en la capacidad y las habilidades del chaman.

El mundo del arte teatral es muchas veces visto con el arte del fingimiento, de la mentira y por consiguiente del embaucamiento. No es raro escuchar socialmente este pre-juicio sobre los actores como aquellos que son capaces de engañar y fingir a su antojo, capaces de lograr sus fines como personas (Ya no como actores, sino en la vida real, en la del ciudadano, del trabajador, del padre, etc.) usando lo que suponen es la actuación. Por ello aun hoy en día la gente del común ven los actores una fuente de desconfianza y de poca credibilidad. La creación de los personajes que se ponen en escena, refuerza esa visión, torpe por demás, que muchas personas perciben del mundo del arte de la representación, de la interpretación. Imagínese el gran problema que asume enfrentar un individuo en un único espectáculo unipersonal desde ese punto de vista; será un individuo capaz de crear toda una empresa solo, de interpretar y dar vida a diferentes roles a su antojo, y de poner en pie toda una acción escénica variando en el tiempo solo a su antojo. Quien no vea en el arte del teatro una filosofía vital, puede desconfiar del actor, es decir, del individuo que hace de los personajes una realidad ficcionada, para caer por el abismo de creer en la ficción como real sin más; consecuencias aún hoy de la falta de cultura y de sensibilidad, de educación y humildad.

No todo individuo especial es hábil, y no toda habilidad es digna de ser admirada. Para el caso del chamán, más allá de la sobrecogedora sensación humana ante lo desconocido, socialmente hablando, los seres humanos crean un camino transversal para tratar de fundir lo inexplicable con lo práctico, con sus propias necesidades. Por lo mismo, las funciones del chamán son como la vida misma: diversas.

«...en su sentido más fundamental, el chamanismo se basa en la caza, ya que la función del chamán es garantizar su eficacia. Aparte de eso, las funciones del chamán (que a veces es una mujer) son dos: realizar hazañas que benefician a la comunidad y «especializarse» en el tránsito y las experiencias de cada una de las almas, guiando especialmente la del animal sacrificado ante la deidad objeto de

la ofrenda, mostrando a las familias dónde es propicio enterrar al pariente fallecido y después conducir el alma del difunto al otro mundo.»⁹¹

Habría que determinar si la función de los chamanes podría considerarse como un gen inicial de lo que sería un actor, y aún más, el gen de un actor que ha creado todo un andamiaje en solitario -en principio el chamán actúa solo- y que por consiguiente podría, entonces, ser también la semilla muy elemental de un actor en un *Acto Unipersonal*. Unipersonal creado, dirigido y actuado por el mismo protagonista chamán. No podemos saber aún si a esto le llamamos *acto teatralizante*. Como hemos descrito hay quienes no dan existencia a su relación con los conceptos teatrales, y hay quienes, como arriba se citó, dan importancia suma a este tipo de arte sagrado o teatro sagrado si se quiere.

Así refiere Oliva y Torres en su libro al respecto:

«La función principal del Chamán era convencer de una realidad de una realidad imposible que no imitaba a la verdadera, aunque en ella la subconsciencia jugara un papel importante. Su intención principal era la de curar, no la de recrear una ficción. Estamos ante un caso limitado de actor, con funciones próximas a las del intérprete moderno, pero con profundas diferencias.»⁹²

Con lo que la imitación de una realidad, en la línea del concepto Aristotélico parece ser de importancia diferencial en dichos actos chamánicos o chamanizantes, como refieren los textos citados de Kirby, y puntualiza Oliva y Torres:

«Estas incipientes manifestaciones no debemos confundirlas con las primeras formas auténticamente teatrales que de aquellas brotaron, y con las que seguirán conviviendo a lo largo de los siglos. Hemos de distinguir, pues, entre el rito o comunicación no fingida, en la que todos son participantes en la acción, y el teatro fundado no en la realidad o en el rito, sino en la figuración – ficción – de dicha realidad o de sus formas rituales, estando destinada esta ficción a un público que no participa en su realización.

Dicho con un ejemplo: la ceremonia de concesión de poderes a un jefe de tribu, o a la coronación de un rey, no es teatro; pero lo será cuando tenga como sujetos

⁹¹ Ibid. p., 254.

⁹² Oliva, C. y Torres Monreal, F. op. cit., p. 16.

no jefes o reyes, sino a actores que lo finjan. Esta será la mejor aclaración de Aristóteles.»⁹³

Según las diferentes apreciaciones, se puede encontrar un hilo conductor que radica en apreciar en el acto chamánico diferentes elementos primigenios del origen de lo teatral, ya en mayor o menor medida, y parece que, aun cuando no se deba confundir la experiencia de las reuniones chamánicas o de las acciones mágicas con lo teatral, si podemos encontrar en común, que por lo menos casi todos aceptan que hay indicios o principios de lo teatral.

Para el caso particular del nacimiento del actor y posiblemente del personaje, sí vemos una raíz original en la acción del chaman, toda vez que para poder desarrollar su labor, tuvo que hacer acopio de múltiples conocimientos, habilidades y cualidades, y que debió ser consiente, mínimamente, de su labor gesticular y de su situación en el límite de lo social y lo sagrado. No es creíble pensar en que un ser humano que se configurara en chaman, estuviese permanentemente poseído, por llamarlo así, de la situación mágica, esto ya sería una anomalía que pudiera llamarse trance de locura, o de pérdida de la conciencia de la realidad que se vive. No quiere decir esto, que no hubiese existido y/o exista hoy en día, locos que siguen creyéndose chamanes, y vivan permanentemente fuera de su entorno y fuera de sí mismos, pero que logren aparentar (Que no Actuar) conocimiento y destreza solo en los momentos que se les requiere o en los que conviene.

Si en los chamanes no se ve claramente un origen, por pequeño que sea, de la teatralidad y su historia, si podemos decir que hay que reconocer en el chamán un origen natural de lo que sería un actor básico, una modalidad de preparación para entrar en trance, no como es una preparación de un actor para entrar en su papel, pero si comulgan en que los momentos que hemos visto en las descripciones del momento chamánico, contienen una gran fuerza de impulso de quien asume el rol; o de otra manera, que el chamán sí tuvo que tener alguna conciencia ficcional mínima que le permitía hacer uso, por lo menos consciente él solo, de la exageración, la apariencia y la ficción. Claro, también puede decirse, que precisamente por eso,

⁹³ Ibid.

por el hecho de que solo él, en su interior y su mente puede saber cuándo finge e inventa y cuando cree totalmente en lo que hace; sin embargo, y sin perjuicio de las posturas encontradas, optemos por una ecléctica posición y reconozcamos que el chamán pudo ser el origen de lo que pudiera llegar a ser un actor básico con conciencia limitada por no ser conocida por el colectivo toda la ficción.

Todo lo anterior nos lleva a una aclaración que pide algo de ampliación, y es la de definir y limitar la ritualidad con respecto a lo teatral, además porque es el puente para entrar a ver lo que sucedió en Grecia. Aunque, como ya dijimos, sea un poco arbitrario el salto, con la venia lo haremos con el fin de ir acercándonos al descubrimiento del actor en nuestro medio occidental, claro, sin negar que en todas las culturas hubo manifestaciones que fueron construyendo su propia teatralidad.

2.1.2. EL RITO Y EL TEATRO.

Partiendo de una definición general encontrada en el diccionario de la Real Academia de la Lengua española, nos dice:

«Rito. Del Lat. (ritus).

1. m. Costumbre o ceremonia.

2. m. Conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas”

Ritualidad.

1. f. Observancia de las formalidades prescritas para hacer algo.»⁹⁴

Lo ceremonial de los ritos se conoce desde lo festivo hasta lo sagrado y solemne, se llevan a cabo dependiendo la tradición y en general pueden ser dirigidos por algún tipo de autoridad. Hay ritos de lo funerario, el paso de la vida hacia el *desconocido mundo del más allá*, o, si no se cree en una transición espiritual, se asume la desaparición del sujeto como un momento especial que merece ritualizarse; también los hay de celebración de la vida ante el nacimiento, o simplemente ritos de índole religioso o ritos de conmemoración. Es decir, ritos para marcar una especial situación que destaca un hito para quienes participan de él.

⁹⁴ Real Academia Española. (2012), *Diccionario de la lengua*, 22.^a ed. Disponible en: www.lema.rae.es/drae/?val=rito. [Consulta: 20 de mayo de 2015].

«El teatro hunde sus raíces en el ceremonial, en el rito que se propone acceder a la divinidad, obtener prerrogativas y, al mismo tiempo, conseguir la catarsis o purificación del espectador. El teatro tiene, en sus orígenes, una función ritual, mágica, religiosa, pero también lúdica. Como indica la mayoría de los críticos que han estudiado las relaciones del teatro y los ritos...lo que distingue el teatro del parateatro (rito, fiestas, etc.) es la voluntad de *actuar* en el primero, frente a la de *participar* en los segundos, ya sea por motivos religiosos o de otro tipo. El teatro poco a poco, se va a ir desligando del rito, se profesionaliza y comercializa; pero en todas las épocas subsisten puntos de contacto que se ponen de manifiesto en determinadas manifestaciones y en momentos concretos (Edad Media, Barroco). Ritos de consagración, de purificación, de sangre, de agradecimiento, de perdón, de exaltación, de paso, de iniciación y un sinfín de ritos que se encuentran en la base de la humanidad y que hasta el día de hoy siguen realizándose de maneras distintas; pero que no han tenido solución de continuidad con aquellos que primitivamente se realizaron, aunque sus formas varíen y sus razones abunden con el paso de la historia y con los diferentes marcos de espacio-tempo-culturales.»⁹⁵

La recitación de frases y palabras, rezos o cánticos, utilización de sustancias, aceites, inciensos, fuego e infinidad de elementos según las circunstancias. Las cuatro estaciones climáticas son puntos especiales que marcaron ritos en multiplicidad de culturas, y si no hubiera estaciones, por ejemplo en la zona tórrida de la tierra, igualmente se marcaban los cambios por medio de las lluvias y las sequías que permiten la fertilidad y la abundancia, o la sed y el hambre respectivamente. El rito no es solamente un elemento de carácter espiritual netamente, ya que, por ejemplo, en el mundo jurídico el ritual se aplicaba en los negocios, o en los procesos jurídicos, como hasta nuestros días es igual, se realiza como parte de la seguridad que se da al negocio en cuestión. En el caso de Roma, grandes juristas, vincularon el IUS con el FAS, es decir, el mundo de lo netamente jurídico iba muy atado a los aspectos religiosos o divinos: como por ejemplo en una compra-venta de bienes destinados a la agricultura, se realizaba el ritual del “*Cobre y la Balanza*”, en presencia de testigos

⁹⁵Ayuso de Vicente, M. V., Solano, S. y García Gallarín, C. *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid, Akal, 1997, p. 334.

y de una persona que, simbólicamente sostenía una balanza que antaño había servido para pesar el dinero del intercambio.

Tan estricto es el ritualismo en los procesos jurídicos, que en el procedimiento de las acciones de la ley, o el procedimiento formulario, el mismo se perdía si alguno de los litigantes, y en especial el peticionario, obviaba u olvidaba las palabras y las formulas prescritas sagradamente para poder siquiera iniciar el litigio, incluso pretendiendo reclamar un derecho legítimo. Con lo que el entrenamiento y memorización, y el conocimiento de dichos preceptos y procedimientos debían controlarse, para lo cual, solo aquellos que conocían los ritmos, las palabras y las maneras, junto con las tradiciones, podían ejercer correctamente su derecho. Para ello, es lógico que se tenía que acceder a un determinado sistema de cultura y educación y poder entrenarse en dichas lides; posiblemente sólo un profesional dedicado a ello, y que cobrase por su labor, podría entrar a asesorar correctamente a los interesados, o en su defecto, solo los individuos de altas clases sociales que conocían y tenían tiempo de esgrimir dicha cultura en su propio favor. ¡Parece que las cosas han cambiado exactamente lo mismo!.

Pero el ritual tiene múltiples acepciones conceptuales, y dentro de ellas, acercándonos a lo que nos concita en su relación con el arte teatral y el actor, podemos citar:

«Así, el ritual puede ser el proceso intermedio entre la comunicación analógica y la digital ya que se asemeja al material de un mensaje pero de una manera repetitiva y estilizada ubicada entre la analogía y el símbolo. Los materiales analógicos a menudo se formalizan en los rituales de las sociedades humanas y cuando ese material se canoniza (en tanto que conjura unas fuerzas naturales que luchan por su violenta expresión), se acerca a la comunicación simbólica o digital, revelando una curiosa superposición.»⁹⁶

⁹⁶ Alvarez V. Alcarce, P. *Teatro de la Locura, El Rito y la Transgresión*. Director del grupo Ordinario de Psicodrama y Médico Residente del Hospital Psiquiátrico Nacional de Leganés. Madrid. Trabajo presentado en el 1 encuentro de Teatro de España con América Latina, organizado por el C.E.R.T.A.L. en el teatro Español de Madrid, en octubre de 1982. p. 214 y Sigs. Disponible en: www.psicodrama.info/Teatro_de_la_locura.pdf [Consulta: 14 de junio de 2015].

Según el texto citado, perteneciente a un profesional de la ciencia médica que se acerca al teatro por la vía del psicodrama, el rito cumple muchas más complejas funciones desde sus inicios, como una evolución permanente pero enraizada en la limitante humana y sus mundos aún desconocidos. El galeno continúa re-definiendo desde su óptica el ritual:

«El Ritual, en el proceso evolutivo, tiene la función de proteger a la comunicación lógica-digital-simbólica, que comienza a desarrollarse de la irrupción masiva de lo inconsciente, pues al actuarlo lo des dramatiza, lo constriñe en tiempo y espacio, y en definitiva el hombre cree así poder controlarlo. Al mismo tiempo, favorece unos mecanismos de identificación colectiva con el conflicto dramático que al quedar expuesto permite la confirmación de las comunicaciones y el aumento por tanto de la sensación de pertenencia.»⁹⁷

Alvarez Alcarce re-define y re-ubica el espectro del Rito, explayándolo Sobre el mundo de las relaciones y la comunicación, sobre el mundo abierto de áreas *neuro-psico-sociales* que conllevan espacios en donde el ritual permite y procrea la creación de símbolos y sistemas de codificación para sintetizar mensajes e identidades. Y por ello, para entrar o avanzar sobre lo que el rito proyectará como manifestación teatral, en donde el chamán o chamanes han jugado papel principal, hacemos nuevamente cita de este autor hipocrático-teatral:

« [...] Hay que tener en cuenta que tal como funciona el cerebro y los sentidos, lo único que se puede percibir son relaciones y pautas de relaciones, y que incluso el término

(La Palabra) no es más que una expresión que sintetiza una forma de relación en curso.

Posteriormente, los términos se irán paulatinamente cosificando y surgirá cada vez con mayor evidencia el divorcio entre lo analógico y lo digital. Los símbolos empleados en los ritos, como significantes, deben pertenecer a la experiencia común del grupo para que se produzca la transmisión del significado.

El hombre canaliza en el Ritual todas las experiencias en las que experimenta angustia, por eso se representa a sí mismo mientras intenta representar otro simbólico.

⁹⁷ Ibid.

Se pone a disposición del papel impuesto (que no elegido) en el ritual. Todos los ritos, independientemente de su función adaptativa concreta, están teñidos por las necesidades afectivas y emocionales, recogen la necesidad de pertenencia surgida y celebrada en la fiesta.

El Juego Imitativo de convenciones Socio-Culturales pertenecientes al personaje del ritual, se irá diluyendo para dar paso a una mayor necesidad de hacer teatro.»⁹⁸

La necesidad de hacer teatro parece ser una resultante en cuanto el éxtasis sentido, más que reflexionado, se hace necesariamente expulsable, como una fuerza volcánica y a su vez implosiva que logra una compenetración con ese Yo proyectado y diluido en el colectivo, logrando una comunicación totalmente existencial e intangible por los sentidos de lo común, ni por las herramientas de la cotidianidad. Es llamativo cómo aquel que logra comprender y manejar los resortes motivadores, tiene un gran poder que puede usar tanto positiva como negativamente.

«El estudio analítico de las piezas teatrales tiene que descubrir elementos que se dan en el Rito, si es cierto que de él procede el Teatro; y también el sentido general del Teatro y de sus distintos géneros debe ser compaginable con el de los ritos de que deriva.»⁹⁹

Por último, y desde una opinión de un maestro de teatro moderno que reflexiona sobre el rito y su importancia, referimos lo siguiente en palabras de Jerzy Grotowski:

«En los ritos primitivos había una atmósfera de excitación psíquica. La palabra asumía un valor mágico, el cuerpo se esforzaba en superar sus límites naturales. Toda la tribu profanaba los tabúes que unas leyes estrictas mantenían en la vida cotidiana. Los chamanes dirigían estas ceremonias, pero no eran unos actores a quienes observaba el resto de la tribu: en mayor o menor grado, todos eran actores que obedecían las reglas con que los chamanes dirigían los paroxismos. Alegría y angustia, placer y ayuno, exceso y severidad. Los poseídos que quebrantaban los tabúes y los muchos emisarios que pagaban por haberlos quebrantado, todos concurrían para provocar la liberación final y la adopción de

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Rodríguez Adrados, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 544.

nuevas reglas, de nuevas prohibiciones. Éste proceso está grabado en nuestra sensibilidad, aunque lo olvidemos, lo reprimamos o lo alteremos.»¹⁰⁰

Parece ser definitivamente que el rito y el arte del teatro van unidos pero separables, juntos pero particularizados. El rito no tiene las características teatrales del concepto occidental moderno del cual dependemos históricamente. Los dos, el rito y el teatro, pueden compartir elementos comunes, como por ejemplo el hecho de que ambas convierten las acciones en otras posibilidades, transforman las situaciones *actales* en un proceso relacional. Sin embargo las dos se diferencian fundamentalmente en que en el Rito no existe un espectador considerado como tal. En tanto que una situación dramática concreta en el teatro se desarrolla en general en un lugar y tiempo concreto – dramáticamente hablando-, en donde sus protagonistas se encuentran con sus antagonistas, creando un conflicto necesario para llevar el drama a un intercambio comunicativo con todos los asistentes, con los observadores, quienes son expectantes del mismo conflicto y esperan su desenvolvimiento.

En el teatro pues, el espectador está evidenciado y codificado en su punto de observador, mientras que en el rito el punto del observador no existe, no hay conciencia de distanciamiento del evento ritual, por el contrario, allí se expresan todas las potencias humanas y se participa de ellas como protagonista, el individuo interacciona con el evento y sus efectos en *primera persona* si así puede describirse. El rito tiene un espacio mágico donde suceden las ritualidades, valga la redundancia; es un espacio, de alguna manera caótico, que involucra a los participantes para volverlos al *orden*, a la vida nuevamente, como reordenados revitalizados.

Finalmente citamos algún fragmento de Chesney Lawrence de su escrito “La Teoría Ritual del Teatro”, en donde puntualiza:

«En correspondencia con la creencia mágica que aquí impera, todo estaría relacionado entre sí, en virtud de la omnipresencia de la vida, lo cual permite que sea actuada. Esta creencia mágica refuerza significativamente al elemento mimético. La comunidad tribal espectadora se encuentra en fuerte tensión

¹⁰⁰ Alvarez V. Alcarce, P., op. cit., p. 215.

emocional porque de la cacería depende su alimento (O mejor dicho, su supervivencia), por lo que aquí entrarían en juego el deseo de éxito, el temor a un fallo y la agresividad que se comparte para efectuar la cacería, todo lo cual iría in crescendo mientras se desenvuelve la danza y se precipita la acción mimética, con lo cual los participantes sentirán directamente los efectos de una descarga catártica. El ritual se completa con los elementos de tensión emocional y con el agrupamiento colectivo, ambos factores ineludibles.

La mimesis, por tanto, en este cuadro se encuentra inserta en tres componentes del ritual:

La imitación (Su objetivo)

La representación (La acción)

La expresión (Catarsis)

Sin embargo, a pesar de que esta ilustración se acerca a lo que es el teatro, el ritual aún se encuentra lejos de convertirse en un género dramático.

También debe reconocerse que el uso del término ritual condujo a una cierta ambigüedad, especialmente por la aparición de la concepción de Friederich Nietzsche y su explicación como el eterno retorno a lo idéntico, implicando atributos implícitos de ahistoricidad y de pensamiento cíclico.»¹⁰¹

En los rituales la mimesis y la ceremonia religiosa van unidas, es decir, que la mimesis se desarrolla en el seno del ritual hasta poder identificarse con el arte. Aristóteles en la Poética opinaba que el teatro tenía su origen en el goce que se vivía en torno de la mimesis por parte de los seres humanos.

«El hombre canaliza en el Ritual todas las experiencias en las que experimenta angustia, por eso se representa a sí mismo mientras intenta representar otro simbólico.

[...] El juego imitativo de convenciones socio-culturales pertenecientes al personaje del ritual, se irá diluyendo para dar paso a una mayor necesidad de ser uno mismo y representarse a uno mismo en el ritual. Esto será el comienzo de la necesidad de hacer teatro.»¹⁰²

¹⁰¹ Chesney Lawrence, L. (2008): "La teoría ritual del teatro", *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, (35), pp. 37-48.

¹⁰² Alvarez V. Alcarce, P., op. cit., p. 214.

2.2. EL MUNDO ANTIGUO.

«El contenido de los cantos épicos se fueron basando en contextos cada vez más amplios, lo que Generó la necesidad de preparar a los oyentes del espectáculo con unas palabras a manera de prólogo. Así también, se introdujo en la sucesión de cantos corales un recitador entre dos cantos. El paso siguiente fue que se entablara un diálogo con el corifeo (cf. Lesky, 1979, p.255*).»¹⁰³

Como en principio referimos, el origen del actor en Grecia se atribuye a Tespis, como aquel que separó del coro al corifeo para generar una comunicación entre este y aquellos. Para muchos es el origen directo del teatro occidental ya que este primer actor dialoga con el coro y a su vez le acompaña con la acción, actúa y canta siendo tanto sujeto como objeto de lo que acontece, de la acción misma.

Los personajes de carácter mitológico y de carácter histórico, son encarnados por los actores. Para los griegos un actor debía recitar, cantar y bailar, los actores y los personajes eran ya diferenciados de manera clara por los espectadores griegos. En el caso de Tespis hacía que se evocara lo narrado. En mascaró a los actores con tiza, con máscaras de tela, con ramas y con formas de transportarse y transportar al espectador más allá del mismo sitio en donde se encontraban en realidad. Esa conciencia de espacio-tempo codificado teatralmente ya existía para la época en que Tespis logra salir del Coro. Claro está que los sacrificios rituales de los tragos, de los carneros, y su significación con el diálogo mayor de los dioses es igualmente el origen de los grandes eventos teatrales que sobrevinieron.

La mimesis generada por el actor, o los actores (gracias a que posteriormente a Tespis vino la introducción de otros interlocutores en las tragedias griegas, junto con la evolución que los autores Esquilo, Eurípides y Sófocles motivaron) era reconocida por el público, siendo consciente de que el estos se encontraban en la piel del personaje, y a su vez, reconocían el interprete como un ser de carne y hueso.

¹⁰³ Laurence, A. (2008): "El actor en el teatro Griego clásico", en J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor: de la escena clásica al presente (t. I)*, Buenos Aires, Colihue (1ª ed.), pp. 9-26.

*Lesky, A. *Historia de la literatura griega*, trad. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid, Gredos. Trad. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero, 1979.

Acostumbrados a un teatro de narración, donde la acción no era necesariamente complemento, los griegos, dieron ese paso de la epopeya a la acción teatral. Seguramente este paso fue dado con mucha lentitud, toda vez que en cuanto el exarconte que se convierte en el corifeo se aparta del coro y hasta se duplica y triplica, es entonces cuando la acción surge por necesidad dialógica, apartándose poco a poco del mero ritual recitado de antaño y de la simple narración del corifeo. Según la Poética de Aristóteles el primer actor habría sido el “*Exárkhon*”, quien subsistió como corifeo y como poeta improvisado gracias a los espacios en los Ditirambos y en los Himnos Fálicos, aunque como hemos dicho, se le atribuye a Téspis la clara separación del coro como actor.

«Téspis ideó tomar por asunto de poema una parte limitada de la leyenda de Baco, la historia de Penteo, por ejemplo y ponerla, no en relación, sino en acción. El coro cantaba y danzaba todavía, mas no ya de un modo continuo. De vez en cuando salía de él un personaje, y hablaba solo, ya para contestar á las palabras del coro, ya para manifestar sus pensamientos, ya para excitar al coro a nuevos cantos. Al decir de los antiguos, Téspis no empleaba en sus tragedias más que un actor; uno solo a la vez, entendámonos, mas no siempre el mismo.»¹⁰⁴

El actor griego, debía en principio dar vida a multiplicidad de personajes junto con las diferentes máscaras de las que se disponía para tal cometido, las que a su vez eran un mecanismo para amplificar la voz. En una misma obra un actor representaba multiplicidad de roles y personajes, ya que el concepto de actor-personaje *uno-a-uno* no fue apropiado inicialmente. Herencia posiblemente de las ritualidades ceremoniales que identificaban al colectivo, y donde la imaginación entregada al ritual mismo era el camino que marcaba una “*Katharsis*” única en medio de la experiencia del acto ritualista.

El *Deuteragonista* o segundo es actor introducido gracias a Esquilo, y a Sófocles se debe el *Tritagonista* o tercer actor; con Eurípides se introduce incluso un cuarto actor que no habla. Con este aumento de interlocutores o actores en escena es lógico, como apuntábamos, que la acción gane espacio en detrimento de la narrativa así

¹⁰⁴ Pierron, A. *Historia de la Literatura Griega*, trad. D. Marcial Busquets, Madrid, Luis Tasso imprenta, 1861, p. 315.

como del cántico y por ende del coro; éste fue reduciendo el número de coreutas hasta que Menandro lo suprime definitivamente.

Los diálogos eran siempre entre dos personajes, permaneciendo el tercero en silencio. Los poetas seleccionaban a los intérpretes, hasta que en el siglo V. cuando el estado decidió intervenir en dicha elección. Se les sometía a un examen en donde se les exigía, entre otras cosas, una buena recitación y dicción. Igualmente hubo un concurso de actuación para escoger los principales roles o protagonistas. Cuando se escogían los primeros actores, estos consecutivamente escogían al resto de los actores o intérpretes, ya que eran actores jefe de sus compañías propias, y que tenían entonces a dos actores bajo su mando y guía, como ya enunciamos, eran el deuteragonista y el tritagonista.

En Grecia igualmente el Estado designaba a los *Coregas*¹⁰⁵ Dramáticos, que era de obligatorio cumplimiento entre los ciudadanos ricos, era un servicio público como tal, con las obligaciones de:

- Reunir a los “Coreutas”.
- Instruirlos.
- Suministrarles los elementos que fuesen necesarios.
- Permitir y motivar los ensayos y las actividades de preparación.
- Pagarles.

En un principio el actor era el poeta, el cual era elegido posiblemente sin tanto control como a los intérpretes. Pero con la ampliación y complicación de la trama, se van incluyendo personajes y por ello se involucran más actores. Para la asignación se hacía un sorteo, los protagonistas interpretaban la obra que habían presentado los poetas que la había tocado. En el siglo IV se eliminó dicho sorteo permitiendo

¹⁰⁵ “Corego: (Del Griego: Jefe del coro)

m. Ciudadano que costeara la escenificación de las obras teatrales en la Grecia antigua”.

Real Academia Española. (2012), *Diccionario de la lengua*, 22ª ed. Disponible en: www.lema.rae.es/drae/?val=rito. [Consulta: 7 de junio de 2015].

que cada uno interpretara sucesivamente cada obra de los autores escogidos, así se podía asegurar una interpretación de igual calidad para cada poeta participante en el concurso.

«El primer actor era el protagonista, el segundo el deuteragonista y el tercero el tritagonista. Actor en griego es hypókritēs. El nivel social de los actores era el mismo de los poetas y los músicos.»¹⁰⁶

La riqueza gestual que proporcionaba la máscara en estas representaciones permitía que los actores pudieran representar multiplicidad de personajes, dependiendo la importancia y jerarquía profesional se distribuían dichos papeles. El uso de las máscaras es conocido no solo por el pueblo griego, sino por muchas culturas antiguas que igualmente las usaban, o simplemente pintaban sus rostros con diferentes productos naturales o simplemente con barro. Simbólicamente permite el poder revestirse de atributos especiales, que en su momento eran tan importantes para ejecutar las acciones en los ritos.

La máscara crea ese tránsito entre el actor como tal y la asunción del Personaje, es decir, que la máscara crea un mundo nuevo, desconectando al actor o persona de carne y hueso que se encuentra dando vida a los rasgos y caracteres de los personajes, que son aquellas entidades reflejadas en el código teatral. Los personajes son esas proyecciones que el poeta ha querido traer a las representaciones, y que, como un caleidoscopio imaginario y expresado, se quiere representar, y que el actor se prepara para asumir y mostrar a los espectadores. A su vez, la máscara oculta la máscara del actor, o sea, la máscara anula la visión de los espectadores sobre las expresiones reales del intérprete, con lo que hace resaltar el carácter del rol que se encuentra en escena.

Las máscaras no necesariamente son de carácter realista o identificativo, por el contrario, en la Grecia teatral los creadores artesanos llegaron a crear una serie de máscaras de animales y de personajes fantásticos según los requerimientos del autor-poeta. Las máscaras en la tragedia ayudaban a que el espectador tuviese más fácilmente un estado de sobrecogimiento y de éxtasis. Se conoce que además de ser

¹⁰⁶ Durán Vélez, J. *Del género dramático, la historia y nuestra lengua*, Bogotá, Universidad del Rosario ediciones, 2004, p. 8.

representativas de los personajes, las máscaras, también eran un elemento técnico que permitía la ampliación de la voz, gracias a que al interior de las mismas existía un diseño para proyectarla; igualmente su tamaño era más grande de lo que se supondría normal según quien las usase, proporcionalidad que se ayudaba a crear junto a los coturnos, haciendo además que la visibilidad de los intervinientes fuese de mejor calidad por parte de los asistentes. Todo esto permitía que los actores sobresaliesen por encima de los integrantes del coro, creándose un foco especial sobre los actores, quienes a más de sus características de acción, llamaban la atención como lo haría un gigante en la escena, gigantes que llevaban de la mano a las emociones del espectador hasta su catarsis.

Como imagen general, el vestuario que complementaba los elementos de los que se valían los actores, se componía básicamente de túnicas cortas, el quitón y la clámide, mantos y medias. Junto con los colores se creaba el ambiente necesario para representar las descripciones de los poetas, por ejemplo, el color púrpura era usado para representar a reyes y el negro en general para el luto.

El protagonista recibía entonces los papeles más importantes y destacables, como habíamos apuntado, y consecuentemente el deuteragonista debía interpretar aquellos roles de segundo plano que incluían generalmente los personajes femeninos, y finalmente al tritagonista le correspondía el resto.

El *Epeisódion* era el momento de la entrada del actor en escena, siendo la parte recitada a cargo del actor y junto a intervenciones del coro. Los latinos llamaban a este momento: *actus*. Los *Epeisódia* para la época Aristotélica se dividían en tres junto con el prólogo y el éxodo, e igualmente llegaron hasta cinco Episodios. La Ópsis o espectáculo es una de las partes fundamentales de la tragedia en donde son los actores los que imitan la acción y los gestos.

Sin actores ya no será posible entender el arte teatral, Aristóteles marca los caminos, y en su capítulo VI nos dice:

«Ahora bien, puesto que los hombres representan las acciones, se deduce en primer lugar que el espectáculo (O la aparición de los actores en la escena) debe ser parte del todo, y en segundo término la melodía y la dicción: estas dos son el medio de su imitación. Aquí por dicción quiero decir sólo esto: la composición de los versos, (35) y por melodía lo que se entiende sin esfuerzo para requerir

explicación. Pero hay más: el tema representado también es una acción, y la acción requiere actores, los que deben tener por necesidad sus cualidades distintivas tanto en el carácter como en el pensamiento, puesto que es a partir de estos hechos que les asignamos ciertas cualidades a sus acciones 1450^a. Por consiguiente, hay en el orden general de las cosas dos causas, el pensamiento y el carácter de sus acciones, y por tanto de su éxito o fracaso en sus vidas. Así la acción (lo que fue hecho) se representa en el drama por la fábula o la trama.

La fábula en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia; (5) mientras que el carácter es lo que nos incita a adscribir ciertas cualidades morales a los protagonistas, y el pensamiento se advierte en todo lo que ellos dicen cuando prueban un aspecto particular, o quizás enuncian una verdad general.

Hay, pues, en efecto, seis partes en cada tragedia, en conjunto, esto es, de tal o cual cualidad:

- La fábula o trama.
- Los caracteres.
- La dicción o Elocución.
- El pensamiento
- El espectáculo.
- La melodía.

Dos de ellas surgen del medio, una de la manera, y tres de los objetos de la imitación dramática. Y no hay nada más aparte de estas seis.

De éstas, elementos formativos por cierto, casi todos los dramaturgos han hecho debido uso, ya que cada drama, se puede afirmar, admite el espectáculo, el protagonista, la fábula, la dicción, la melodía y el pensamiento.»¹⁰⁷

Ya que sin actores la “Ópis” o espectáculo no es posible, y a que los actores deben tener ciertas cualidades y desarrollarlas, es que el arte del teatro surge con fuerza en la “Nueva” apreciación que los espectadores de las acciones hacen de lo que se les presenta y se les re-presenta.

Ahora bien, aunque los actores representan rodeados de una maquinaria que se va estableciendo como estructura para su quehacer, y además al hecho que se les llega

¹⁰⁷ Aristóteles. La Poética, Cap. VI, p. 10. Disponible en: www.ugr.es/encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf [Consulta: 7 de junio de 2015].

a pagar para que desarrollen su labor, también es cierto que los actores son un mundo en sí, todo un espectáculo como tal, aunque sigan dependiendo de su entorno y de los poetas, los actores despliegan sus cualidades y sus características y versatilidad. Por lo que en los concursos se hace complicado encontrar un punto de equilibrio para que los poetas participantes se encuentren en igualdad de condiciones.

Los actores que se consideran de calidad superior terminaran aprendiendo todos los roles de cada una de las obras en concurso para garantizar una calidad igual según los criterios que se van imponiendo entre el público, sus gustos y preferencias, así como las exigencias de los poetas. Esto significa que los actores son “¡La Harina para el pan!”, que al decir de Aristóteles, no hay espectáculo sin actores. Lo que parece hoy una obviedad, realmente no lo es tanto, ya que el mundo del actor se ha ido desplazando en épocas hacia el mundo del autor o del director o simplemente del mercado de gustos del público, el cual en determinados aspectos es tan maleable que igual se satisface por las historias haciendo tabula rasa de otros elementos esenciales.

Existieron actores reconocidos como Minisco de Eubea quien participó con las obras de esquilos y obtuvo un premio en el 422. Igualmente Calípides era apreciado por Jenofonte, según escribió, por su capacidad de hacer llorar al público. Le apodaron “el Mono”, al parecer su característica era moverse al estilo de un gallo, por el escenario, avanzando un poco y retrocediendo más de lo avanzado, se dice que era un histrión que corría por el escenario sin avanzar ni un codo.

Píndaro es otro ejemplo de actores reconocidos que en este caso también era poeta nacido en la Beosia y en este caso perteneciente a una familia aristocrática, aunque adquirió fama de vulgar.

Existían diferentes tipos de actores, no todos eran reconocidos y respetados, se sabe que aquellos juglares y acróbatas que entretenían al público en las plazas o donde les patrocinaran, no eran de la categoría social que los actores de los grandes concursos. El mimo tenía gran habilidad para los gestos y la expresión facial. A veces eran solistas y se ayudaban de asistentes del mismo público en alguna de sus

representaciones en donde traían a escena momentos de la vida cotidiana que requería de varios personajes.

«La antigüedad nos ha conservado los nombres de Arión y de Téspis, directores de coro, como los creadores y elaboradores del argumento dramático. Lamentablemente de la tragedia ática primitiva no ha quedado nada. Podemos afirmar, no obstante, que es en el Ática en donde nace la tragedia propiamente tal, y que comenzó su carrera histórica cuando, en el festival de Dionysos en la primavera del año 535 a. C., Téspis montó con su coro de *trogodoi*, o ‘cabros cantores’, algo como un drama en rudimento. Por eso es a él a quien el testimonio unánime de la antigüedad señala como el padre de este género. Su invención capital fue asociar al coro un ‘recitador’ que no fuera parte de él, pues el ‘preludante’ pertenecía estrechamente al coro y no podía encargarse de un rol distinto y verdaderamente personal. El papel propio del ‘recitador’ fue el de dialogar con el coro, es decir, responder a sus preguntas por medio de relatos...compartió protagonismo con el ‘recitador’, fue gradualmente cediendo la acción a éste, hasta ser él quien la realizaba y mantenía. Por eso se le atribuye a este poeta el mérito, además, de ser el que introduce el primer actor.»¹⁰⁸

El actor en solitario no era pues algo extraño a este nacimiento de un concepto de actor a partir de Téspis. Los narradores, aedos e histriones que se pasaban su vida actuando solos no es más que la corroboración de que es el individuo el mínimo número para poder ejecutar la magia del arte de la representación, con todas sus limitaciones físicas y técnicas, pero al fin y al cabo, es el ser que puede transportar en su interior todas las historias inimaginables y con ingenio y habilidad transmitir las a los demás de manera atrayente. Los personajes que eran representados entre los más recurrentes eran, por ejemplo, el robo de las frutas o las escenas del médico y su llegada. Las escenas eran representadas por los llamados *Deikeliktai*, que eran pequeñas compañías de actores; También existían los *Autokabdaloí*, que improvisaban acciones en el momento mismo, siendo las consideraciones sociales sobre ellos, como de poco prestigio y nivel.

«The mimesis of human figures in the theatrical period developed especially in dorian lands. The laconian deikeliktai were related to the phallophori and the

¹⁰⁸ Badillo E. P., op. cit., p. 10.

rest, but presented a kind of "Comic game" (Sosibius in Athenaeus XIV 621 D). It is probable they wore masks (deikela). What concerns us is that they were a specialized company of actors, we could say, and that their subjects were essentially parodistic. But the origin of the performances was ritual, an agon peculiar to the cult of artemis.

The parody of a "Foreign doctor" by the deikeliktai reminds us of other parodies of 'stock characters' in Dorian lands, as for instance the 'doctor' or the 'cook' in the Megaric Farce (cf. p 308), or the messenger in the dance *Angelike* of syracuse. But the individual imitations arose from the emergence of an independent *Exarkhon*. An inverse tendency assimilated the *Exarkhon* with another performer. Both, we may suppose, imitated human types, old men and women, sometimes drunken, in spartan dances. We can imagine how they looked from the masks found in the sanctuary of Artemis Orthia and others mentioned by the lexicographers. They tell us of the *Hypogypones*, old men with sticks, and the *Gypones*, old men perhaps with stilts (Pollux IV 104 f.); of the *Bryllikhitai*, 'men who put on masks of ugly women and sing hymns' (Hesychius s.v.); of the *Kyrittoi* and the *Geloistai*, perhaps phallic, like the women called *Lombai* (Hesychius s.v.).

Spartan Carnea, and the syracusan *Boukoliastai*. They were men half disguised as animals who performed ritual dances impersonating them -not animals exactly, but gods with animal features.»¹⁰⁹

De la familia de los *Mimes* hay muchas especies como por ejemplo los *Fialcos*, *Los Utafalloi*, *Los Folóforos* que utilizaban símbolos fálicos. Los *Autokabdaloi* y los *Etelontai* que utilizaban la improvisación como punto central. Se diferenciaban del histrión en que éste se dedicaba a la tragedia y a la comedia, mientras que el mimo solo actuaba usando el arte de su mímica y negándose a usar los coturnos, por ello se les llamaba en algún momento como *Planipíe*.

«El solista apareció en todos los periodos, con el tiempo las compañías se volvieron más elaboradas. Los mimos se dividían en Paengia, que son las representaciones de carácter liviano y trivial, e Hypotheses, o "Tramas", tal vez,

¹⁰⁹ Adrados, F. R. *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*, Netherlands, EJB. Printed in the Netherlands, 1975, p. 308-309.

extraídas del drama propiamente dicho y adaptadas por los mimos hablados y mimos cantados.

Por supuesto una forma de entretenimiento tan popular y difundida no sigue una clasificación estricta puesto que no tenían un texto escrito, ni tradición técnica y se regían por sus propias costumbres.

Según Hauser, “El verdadero teatro popular de los antiguos fue el mimo que no recibía ninguna subvención, y, en consecuencia, ningún consigna, y por ello sacaba sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata experiencia de su relación con el público (1994, p. 113).»¹¹⁰

En la cultura romana, se le atribuye a Livio Andrónico la introducción de la primera historia contada de una manera teatral, por allá en el año 240 a.C. según los historiadores. Lo que había antes eran manifestaciones de los histriones basadas en improvisaciones, ya en versos o en expresiones mezcladas con música regulados por un flautista (*Saturae*, de donde deviene la palabra sátira en castellano). Livio era un Griego que fue llevado para Roma cuando aún era un niño cuando Tarento, su ciudad natal, fue conquistada por las fuerzas de la República, donde recibió educación por parte de su dueño, Livio Salinator. Al convertirse Livio en el jefe de los Decenviros quienes a su vez eran los encargados de la vida cultural de Roma, encargo a Livio Andrónico el presentar el primer poema cantado en los *Ludi Tarentini* del año 249 a.C. con lo que este griego romanizado se convierte en el canal más importante que permite la interacción de las dos culturas. Andrónico suprimió los coros y los convirtió en grandes intervenciones líricas para que las asumieran actores que las cantaban en tono lírico.

Sin embargo el origen del teatro Romano y de sus actores no puede tener una fecha concreta como tal, ya que la mixtura de las culturas etruscas y griegas con la cultura latina fue un proceso de amalgama casi imposible de dilucidar con exactitud, de hecho, los Romanos investigaron sobre el origen de su propia manifestación teatral. El mismo Livio refiere el hecho de que en un momento histórico, cuando la peste asoló al mundo romano entre los años 365-364 a.C., y para entretenimiento y ánimo de los sufridos ciudadanos, se establecen los *Ludo Scaenici* realizados por los

¹¹⁰ Laurence, A., op. cit., pp. 18-19.

Ludiones venidos de Etruria y así aplacar la ira de los Dioses. Hasta entonces los juegos se centraban en el pugilato o las carreras, entre otras actividades, y no existía en dichas actividades un argumento ni un hilo conductor que desarrollara algún mensaje al estilo de las historias o narraciones que posteriormente se verán en los eventos teatrales como tal.

Los jóvenes Romanos se lanzaron a imitar a los *Ludiones* intercambiando palabras y versos groseros, una actividad de improvisación, imitación y movimientos exagerados y rudos, lleno de improperios y burlas, y al parecer, es aquí donde, con el tiempo, surgen los primeros actores latinos, por decirlo así, de carácter profesional llamados *Histriones*, que era una palabra Etrusca para designar a los que danzaban con máscaras en los ritos apotropaicos.¹¹¹

Las actuaciones de los *Histriones* se alejaron de los improperios y groserías de los *Fesceninos* y Livio los llamó *Satura*, que consistían en una mezcla de danza, música, canto, diálogo y acción. Livio también adapta las representaciones con argumento, *Fábula*, actuando en ellas e iniciando una era del drama literario en el mundo Latino. Los jóvenes que iniciaron el movimiento imitativo, deja entonces en manos de estos nuevos actores profesionales las escenas preeminentes y se desplazan a representar las farsas antiguas que seguirían la misma línea burlesca y a las *Fabulas Atellanae*, en donde los actores profesionales tenían prohibido participar. La discriminación de unos y otros se da en origen, ya que los considerados ciudadanos romanos eran los únicos que tenían derechos y consideración de individuo, y por consiguiente podían hacer parte de las dignidades en el ejército. Los demás actores, aquellos que no participaban en las atelanas, eran vistos como indignos de ser considerados ciudadanos. Para Livio los orígenes del teatro, que deviene de *Ludus* en algo artístico, se nutrieron de esta mezcla de culturas y manifestaciones históricas de influencia etrusca y egipcia a más de la interacción nativa romana.

¹¹¹ “Los ritos apotropaicos tienen un carácter primario de protección. Consisten en acciones de culto como hacer ruido, escupir, ahumar, recurrir al círculo mágico, cuya finalidad es mantener alejados a los espíritus malvados y a las fuerzas peligrosas.”

Alessi, A. *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religion*, trad. Antonio Esquivias, Cristiandad, 2014, p. 351.

Para Horacio, poeta latino, los orígenes de la propia teatralidad romana se encuentra en el perfil de una sociedad romana en origen agrícola y sus festividades, *Fescennina Licentia*, esta es, el intercambio de versos satíricos y ofensivos, pero que con la llegada de la cultura griega pierden dichas características y se van mezclando hasta dar una teatralidad nativa mixturada.

Como vemos, los mismos romanos investigaban sobre el origen de la teatralidad Latina más allá de sus propias fuentes fehacientes, con lo que se debe considerar como de difícil conocimiento, hasta ahora, con los documentos sobrevivientes y, además, con la valoración de los existentes, según los intereses y las limitaciones de los mismos autores de la época. Sin embargo se puede coincidir que el origen de estas manifestaciones teatrales y por consiguiente de los actores Latinos puede seguir la siguiente lógica:

-Un primer estadio básico y rudimentario de representaciones manifiesta en los Fesceninos. Con carácter Dramático y cómico.

-Una etapa de mayor complejidad con los Saturas.

-Una etapa diferente con la aparición osca, según Livio, de la Fábula Atelana.

Dentro de estas líneas en común, también es evidente la impronta de los Etruscos en las manifestaciones escénicas y la estética que fue asumiéndose en el mundo Latino, y como colofón del crisol, la influencia de todo el mundo Griego que potencia las futuras formas literarias teatrales romanas.

Las fabulas atelanas siguieron efectivamente existiendo a pesar de las nuevas formas que iban discriminando tanto los momentos como a quienes podían o no participar. La improvisación como se ha visto, siempre será la habilidad natural de la imitación, de la espontaneidad del ser humano y de la necesidad de comunicar, ya de manera ritual, ahora de manera más profana y en fin de múltiples maneras nacidas de la mano de los deseos y los impulsos. A pesar de la introducción de la escritura en las formas literarias no hizo extinguir las manifestaciones más primitivas y creativas de los actores que seguían manifestándose en los espacios propios de las poblaciones, como por ejemplo el mimo, y la fábula Atelana en cuestión.

El actor romano debía competir, en sentido figurado, con los otros eventos que atraían la atención de los espectadores en la programación de los *Ludi*, desde la lucha de los famosos gladiadores, que hasta nuestros días siguen siendo referente de un mundo fantástico de valentía, pero que olvidan la crueldad como espectáculo que tanto mueve las pulsiones del ser humano. Las carreras, los combates y espectáculos de doma de animales feroces, o simplemente el circo con sus acróbatas y sorprendentes fenómenos que atraían la atención de todo el público, eran el marco general en donde los actores debían mantener la tensión para que los espectadores mantuvieran el interés.

El tipo de público festivo en la roma de entonces no era de ninguna manera cultivado en su mayoría, con lo que hay escritos en donde los autores se quejan de los desórdenes producidos por parte del respetable, los autores consideran que es un público inculto al que hay que pedirle su atención y comportamiento, y al que, además, debe dársele en un prólogo toda la explicación de la acción para que pueda seguir la representación.

La condición de los actores socialmente y popularmente no era de gran valía, no inspiraban un respeto de peso, contrariamente a aquellas expresiones ritualistas en las que se originó el arte representativo. Por el contrario se trataba de antiguos esclavos liberados o simplemente de esclavos que habían tenido una educación especial por parte de sus dueños. Según existe constancia en la época de Tiberio:

«Se votaron multitud de medidas sobre el salario de los actores y sobre la represión de los excesos de sus partidarios: se prohibió a los senadores que llevasen a sus casas pantomimas, que se escoltasen en la calle, o que se les permitiese actuar fuera del teatro. Se autorizó a los pretores a castigar con el exilio la conducta escandalosa de los espectadores [...].»¹¹²

En otro momento histórico, como ocurrió durante una de las guerras púnicas, se les asignó el templo de minerva a los actores y dramaturgos para que realizaran sus ofrendas y a su vez se reunieran. Se ha querido ver en este tipo de testimonio, una versión de las cofradías profesionales que los actores griegos llegaron a tener, una

¹¹² Oliva, C., Torres Monreal, F. op. cit., p. 65.

especie de asociación de profesionales, como podría haber sido aquellos artistas al servicio de Dionisos, sin embargo no hay comparación, ya que dichas agremiaciones en Grecia adquirieron importancia considerable, cosa que en Roma, al parecer, no llegaron a lograr. Las decisiones importantes en Roma ya se perfilaron por parte de los productores o empresarios teatrales y los clientes de estos junto con la autoridad designada para organizar los diferentes juegos y festividades: Los Ediles.

En época Republicana Romana, parece que aún no existía un prejuicio total contra la condición de los actores, ya que el hecho, a pesar de ser considerados de menor valía de todas maneras, de otorgarles el culto a la Diosa de las Artes, Minerva, es de carácter suficiente de que aún existía una consideración en el seno de la convivencia social Romana y de su exclusiva y excluyente cultura ciudadana. Minerva es una Diosa que se asocia con las Artes y las Habilidades, pero en Roma fue asociada igualmente con las *Artes de la Guerra*. Livio Andrónico que prestó su prestigio al teatro y viceversa también consigue apoyo para el desarrollo del arte escénico y así, cada vez más se va secularizando la profesión de actor y su quehacer.

Además de los Ludi Romani en general, se sumaron nuevos festivales que también incluían al teatro: los Ludi Plebeii. Los Ludi apollinares, etc. A su vez el reconocimiento profesional de los actores y escritores oficialmente es la asunción de un nuevo gremio en la estructura social romana, que no implica, como ya se apuntó, la desaparición de las manifestaciones connaturales al arte de la representación espontánea como necesaria al ser humano.

Los actores y los que tenían que ver con el mundo de las representaciones escénicas recibían el nombre de *ARTÍFICES SCAENICI* o artistas de la escena. Con base en los textos de Plauto y Terencio, sabemos que el término anterior era uno de otros tantos para designar los actores o aquellos que tenían que ver con el gremio, por ejemplo:

Histrión: común para referirse a los actores.

Artifex: referido a que es un "Experto artesano".

Actor: que luego intercambió su significado con el de Histrión.

Grex o Caterua: designaba a aquel grupo o compañía de actores y gente de la escena.

Los actores como líderes de las compañías no eran la imagen de lo que hoy en día es un Director de la escena. Pero sí eran los líderes de las compañías, y aunque no había una competición al estilo de los grandes concursos Griegos, posiblemente si había una competencia entre actores y sus habilidades para interpretar las diferentes obras de los escritores del momento. Los empresarios de cada compañía eran los encargados de negociar con los ediles que realizaban los juegos y con los dramaturgos.

Se discute el status de los intérpretes de la compañía dirigida por el Actor al interior de cada compañía, sobre el hecho de que pudieran ser esclavos con un *Dueño* que sería el *Actor*. Para apoyar éstas opiniones, los investigadores sugieren el análisis del siguiente texto de Plauto en el epílogo de su obra *Cistellaria*:

«Comedia de la cestita (Cistellaria). Plauto

La acción transcurre en la ciudad griega de Sición, ante la casa que Alcesimarco ha alquilado para Selenia.

Traducción y reconstrucción escénica de Pedro Sáenz Almeida

Escena tercera. (Fragmento final)

(Suena la música; en un cómico ballet los personajes acarrear cestas, bandejas, cántaros y guirnalda que disponen en torno a la mesa que se está montando; en ella ocupa un lugar preeminente la cestita de Selenia)

LAMPADIÓN. ¡A preparar el banquete!

EL PADRE. Y ya, metidos en gastos,

¡Que se traiga lo mejor!

ALCESIMARCO. ¡Contrataremos flautistas!

EL PADRE. ¡Y un montón de danzarinas!

FANÓSTRATA. ¡Que se pongan los manteles!

GIMNASIA. ¡Y que se adornen con flores!

LAMPADIÓN. ¡Ya llegan los entremeses!

HALISCA. ¡Aquí van los chuletones!

LENA SIRA. ¡Que corra el vino a raudales!

SELENIA. ¡Y los dulces que no falten!

ALCESIMARCO. ¡Lo que tú quieras, mi amor!

SELENIA. ¡Quiero bailar hasta el alba!

ALCESIMARCO. ¡Hasta el alba bailaremos!

HALISCA. ¡Voy con la carne estofada!

LAMPADIÓN. ¡Fresquito llevo el pescado!

GIMNASIA. ¡Alegría, alegría!

MELÉNIDE. ¡Va a ser la boda del año!

FANÓSTRATA. O, mejor, ¡la del milenio!

GIMNASIA. ¡Seguro que lo será,

porque el Amor ha triunfado!

(Los personajes se dirigen al público)

LA COMPAÑÍA. Amables espectadores:

lo mismo que comenzó,

con un banquete termina

la que Plauto tituló

'comedia de la cestita',

y que en griego se llamaba

'el banquete de las damas'.

Si queréis acompañarnos,

también estáis invitados.

Cuando hayamos terminado,

nos iremos para adentro

y los trajes dejaremos.

A quien se haya equivocado

le daremos un buen palo,

y el que no se equivocó

se podrá beber un trago.

Una cosa sólo os falta:

al igual que lo hacían vuestros abuelos,

os pedimos que nos deis,

al final de la comedia,

vuestro aplauso como premio. FIN.»¹¹³

En este epílogo refiere al hecho de que se apaleará a aquel que durante la actuación se haya equivocado y para aquel que no falló, promete el premio de beber un trago. Sin embargo, los detractores de la posibilidad de que las compañías fueran

¹¹³ Plauto. *Cistellaria. Comedia de la cestita*. Trad. y reconstrucción escénica de Pedro Sáenz Almeida. Escena III. Disponible en: www.ficus.pntic.mec.es/fpeg0013/Textos%20literatura/comedia_cestita.doc [Consulta: 16 de junio de 2015].

compuestas por esclavos al servicio de un Dueño que sería el actor, opinan que simplemente son bromas e ironías que en otras obras aparecen.

Más allá de poder dilucidar la situación de los componentes de las Grex, es evidenciado el hecho de que los actores de la comedia y la tragedia no tenían una consideración social alta. Aunque el emperador Nerón salta en alguna ocasión a escena y se mezcla con los actores, invitando a los nobles a que hagan lo mismo, no fue más que un detonante para una indignación total en el seno de la clase alta de la sociedad Romana. También acontecen cosas en escena reprobables, Nerón y su crueldad hace que se torture directamente en escena, o en otro episodio, hace que se queme vivo a un condenado que ha hecho reemplazar por el actor que interpretaba a Hércules.

El tono de las interpretaciones y la calidad de la declamación hay que analizarla con base en los textos que han sobrevivido hasta hoy, en los cuales no existía el concepto de Acotación o Didascalia¹¹⁴ para guiar las acciones y tonos de las actuaciones. Es en los textos como tal en donde puede haber indicaciones, a más de la *Geminatio*¹¹⁵ o

¹¹⁴ “Algunos críticos rechazan la utilización del vocablo ‘didascalia’ como es el caso de Patrice PAVIS. Para quien el término de ‘*indication scénique*’ (=acotación escénica) le parece más apropiado para describir el rol metalingüístico que a lo largo de la historia ha tenido este ‘texto secundario’ término introducido a su vez por R. INGARDEN para distinguirlo del ‘texto principal’ o texto dicho por los personajes.

[...]La existencia e importancia de las didascalias van a variar considerablemente a lo largo de la historia del teatro: así, pasaremos de una ausencia total (teatro griego y teatro renacentista y post-renacentista europeo), a la profusión épica del naturalismo, hasta llegar a la invasión total en el texto teatral contemporáneo, como es el caso de Beckett o de Valle Inclán.

Tres van a ser las circunstancias que van a modificar la presencia creciente de los didascalias en el teatro occidental:

el personaje deja de ser un simple rol y adquiere rasgos individuales, esto es, se busca a un individuo socialmente marcado que permita su identificación con el espectador.

se opera un incremento de la acción en detrimento de lo dicho;

se asiste a un aumento progresivo del gusto del público por el espectáculo visual, que corre parejo con la evolución de los medios técnicos y con la ampliación del espacio escénico.”

Ferández Taviel de Andrade, B. (1996): “Aproximaciones al teatro a través de las didascalias: Le Mariage de Figaro”, en J. Martínez, C. Palacios y A. Saura, ed., *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia, Servicio de publicaciones Universidad de Murcia, pp. 81-94.

¹¹⁵ En el teatro unipersonal, suele usarse, tanto el texto y argumento, como otros recursos de espectáculo hasta la improvisación. Dentro de las estructuras que se ha usado por parte de los

duplicación. Simular borrachera, demencias, golpes y empujones que movieran a la risa a los espectadores, sugieren un tipo de actuación exagerado y evidente para que los espectadores tuvieran la atención en el espectáculo representado.

El actor, por lo menos en el campo de la comedia, aportaba bastante desde sus habilidades y características, una creatividad que le permitía la improvisación, que como se ha dicho, no estaba fuera de la estructura de las representaciones a pesar de la existencia del drama literario; la Atelana y el mimo cultivaron grandes éxitos en el gusto de los espectadores, de hecho Plauto conservó esta combinación, por una parte lo literario y por otra la posibilidad de mover a la risa y el gusto del público mediante la improvisación, dejando espacio a que los actores aportaran desde su versatilidad.

Para el actor Romano no era suficiente poseer las habilidades de moverse y hablar, sino que también debía cantar, ya que el espacio de lo musical era parte importante en muchas de las representaciones de la tragedia y la comedia. Cantar y declamar hacia parte de las obras que los autores escribían, por lo menos para ser declamados con fondo musical. El uso de la máscara se atribuye, según Diomedes, a un actor de la época de Cicerón, pero es refutado por otros investigadores que no ven posible el hecho de que los romanos no conociesen ya el uso de las máscaras desde tiempos antiguos.

Al final de la República y el surgimiento del Imperio, el movimiento literario dramático pierde fuerza, aunque la tragedia subsiste más tiempo en su éxito que la comedia literaria, que con la muerte de Terencio queda relegada a un segundo plano. El mimo tradicional, la farsa atelana y la pantomima les antecedió y les sobrevivió constituyéndose en un estilo tradicional en la época imperial. Sus características

autores teatrales, y que el protagonista actor-autor-productor de un unipersonal también utiliza, se encuentra la repetición o los énfasis deseados:

“[...] Heinrich Lausberg destaca que ‘la repetición sirve para encarecer, encarecimiento que las más de las veces obra mediante los afectos, pero que también puede influir intelectualmente’, lo que sin duda repercute en toda una veta poética, firmemente enraizada en la tradición latina, que se asienta sobre la impronta de *geminatio* y de *traductio*, de *adiectio* y de *repetitio*, perfectamente estructuradas en el ámbito general de los genera *elocutionis*.”

Arellano, I. *Calderón 2000*, Zaragoza, Reichenberger, 2002, p. 1117.

populares y de rustico, con un carácter no literario e improvisado. Como podemos percibir, los géneros literarios, los estilos y las formas varían, nacen y declinan según las circunstancias históricas, pero los actores, aquellos que son los intérpretes y protagonistas reales de la escena, mantienen su importancia desde el punto de vista de lo vital escénico, aunque en lo social no sea valorado.

La mímica también fue importante en el mundo romano, conocida de antiguo y cultivada por la cultura Griega de origen Dorio, casi con seguridad los romanos la conocieron al expandir su influencia hacia el sur de Italia. Una manifestación artística de gran simplicidad que podía ser íntegramente representada por un solo mimo o por un grupo si la trama así lo aconsejaba. Sus simples elementos, de un tablado y una tela o telón portátil, hacían bastante práctico el transporte de las obras o representaciones, con lo que su expansión se facilitó por todas partes del mundo romano.

2.2.1. EL *MIMUS*.

Venido del mundo Griego, era un término que designaba directamente tanto al género como al actor; se manifestaba en una farsa burlesca bastante realista que partía de algún hecho cotidiano, muy cercana a los individuos.

«El mimo proviene de la más remota antigüedad. Homero calificó el arte del mismo de irreprochable. Quintiliano dice que este arte nació en los tiempos heroicos. Plutarco lo asocia a las danzas de Apolo. Casiodoro lo identifica con la musa Polimnia.

En tiempo de Esquilo hubo un mimo muy célebre llamado Telestes que se especializó en imitar, mimando hasta el último matiz, Los siete contra tebas.»¹¹⁶

Los chistes hacían parte de una puesta en escena realista para obtener el éxito, incluso podía llegar a tener escenas violentas. Reiteramos que los mimos no portaban las máscaras características de otras manifestaciones escénicas; las mujeres pudieron interpretar los papeles en esta manifestación del mimo.

«A buen entendedor, pocas palabras bastan...o ninguna. Esto ha estado claro siempre entre las gentes sencillas, pero también entre las gentes complicadas,

¹¹⁶ Salvat, R. *El Teatro. Como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1996, p. 61.

como pudieran ser los gobernadores de Nerón que utilizaban a los mimes como intérpretes cuando tenían que negociar-engañar a las tribus del Mar Negro. De tal forma estaban cotizados para la diplomacia imperial que un tal Ponto, invitado en los palacios del pirómano Nerón, quiso como regalo (...) el actor que he visto representar esa pantomima, solo con gestos me serviría de intérprete ante todos los pueblos cuyo idioma desconozco.»¹¹⁷

Había tantos mimos como personajes existían en la pieza y tradicionalmente vestían como la gente del común, con lo que la identificación con el espectador era bastante cercana. Se conoce que los personajes escogidos eran aquellos que por su condición social o su llamativa grosería podían producir el efecto de la risa y la burla, aunque también podía darse una identificación por rechazo social. La impudicia y hasta la crueldad, la exageración y hasta la crítica política caricaturizaban estos personajes en la actuación mímica. Los mimos reconocidos y exitosos tuvieron en general su propia compañía, lo cual les permitía acomodar los temas a la propia actuación, es decir, estar atentos a lo más cómodo y oportuno, al momento mismo, y a lo que llamaba la atención, siempre con la astucia de no caer en desgracia por razones de inconveniencia en los temas, o ir más allá de unos límites que nunca eran, y posiblemente aún hoy no existen con claridad, evidentes, solo hasta que ya era tarde para desdecir lo actuado.

La gran posibilidad de adecuar las habilidades a los temas a tratar, y la perspectiva de brillar con base en una gran improvisación, fueron posiblemente grandes herramientas que permitieron a muchos Mimos darse a conocer por sus habilidades y capacidades individuales, además, como podemos volver a resaltar, la facilidad de ir de un lugar a otro, junto con la cercanía de los temas, hacía que fuera cada vez más ampliado el círculo de influencia de ésta manifestación escénica.

Claro está, que nada se mantiene permanentemente, el Mimo se llevó a tal extremo, que para muchos investigadores, llegó a degradarse tanto que ya no sostenía ni siquiera los mínimos rasgos de la solemnidad y sofisticación que en origen tuvo. Posiblemente el hecho que ya contemplamos, respecto de tener que mantener vivo el interés de un público que tenía una amplia oferta de espectáculos, desde la arena

¹¹⁷ De Torres, J. *Las mil caras del mimo*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 37.

sangrienta hasta los malabaristas, hizo que los géneros como el Mimo se degradasen tratando de buscar la cercanía más sencilla, evidente y vulgar (Que parece ser que siempre ha hecho que los resortes de la risa humana se activen) en escenas absurdas, grotescas y sin refinamiento mínimo, para agradar a un público que, como es de suponer, se correspondía perfectamente con este gusto.

Hoy en día no es muy diferente, si se permite la digresión, solo ha cambiado el medio, ya sea desde la televisión a lo digital, hay una parte de la población, muy grande por cierto, que gusta de todo lo que sea simple y grotesco, buscando la explotación de lo más primitivo y hasta violento para poder tener el mínimo de interés ante la audiencia, ante un público (*El Respectable*) que parece no ser digno de sí mismo por simplemente gustar lo que se les ofrece sin más. A la vez los que dan “Gusto” al respectivo público se degradan para gustar. Todo un bucle que hace que no solo se repita el ciclo, sino que vaya degradándose al máximo cada vez más por efecto de la desafección misma que produce.

La lejanía de un arte interpretativo con calidad y de mínima humanidad de altura, brilla cada vez más por su ausencia gracias, además, a la misma calidad de quien observa. Parece que todo lo que involucra un poco de esfuerzo y reflexión no es llamativo, parece que el ser humano no se interesa sino por aquello que simplemente le interesa personal y particularmente, aunque lo disfrace de común por el hecho de encontrarse, por casualidad, junto a otros que pretenden lo mismo en un momento dado; pero cada uno en su *mundo de intereses* por el placer de su propia humanidad y nada más. Por ello, el Mimo en Roma no siguió un devenir extraño o diferente a lo que hoy puede existir en ciertos espacios sociales, artísticos y culturales, aunque nos parezca lo contrario.

El *Mimo* poseía destrezas y habilidades como la danza, el gesto, el canto y el uso de la palabra, eran fundamentales, el hecho de que éste, el mimo, no usara máscaras, permitía una gestualidad particular en sus representaciones; las mujeres también se hicieron partícipes como mimas en este tipo de actuaciones. La trashumancia de las compañías de mimos, o simplemente el *unipersonal mimo* hizo muy versátil la apropiación por parte del público de este tipo de expresión. En un principio no superaban el número de tres actores en las compañías, pero con el tiempo fue en aumento. *El Archimimo* era aquel que representaba el papel principal y que

permanecía en la escena durante casi toda la representación, ya en la antigua Grecia el mimo podía representar con sonidos, gestos y ruidos además de las características particulares de cada actor, y el *Archimimo* era aquel que conocía y sabía todo acerca de dichas posibilidades.

En el cambio de la república a la época imperial se sucede también un cambio en el estatus social de los actores, como se apuntaba, así como en el tipo de espectáculos que se representaban en la escena. Aunque nunca se adquirió un nivel alto en la sociedad romana por parte de los actores y gentes del teatro, a excepción posiblemente de los que intervenían en las *Farsas Atelanas* quienes pudieron tener el título de ciudadanos, pero, en general nunca fueron tenidos en gran consideración. En la época imperial el actor, moral y socialmente era casi que despreciado, aunque, como siempre, existiesen algunos que por su carácter particular mantuviesen una reputación y ubicación estable.

Por lo menos en la época de Livio, los actores tenían limitaciones en el campo social y jurídico. No podían pertenecer ni servir en el ejército romano, tampoco votar ni ejercer cargo público alguno. Los ciudadanos que estuvieran participando en escena podían declararse infames y perder su ciudadanía. A pesar de que para los romanos, el arte de la oratoria era una de las características de su orgullo nacional, una de las artes más elevadas para los latinos, podría haberse pensado que por su cercanía con el arte teatral le había podido valer de acicate para su mejor consideración, al parecer es todo lo contrario. Al actor se le consideraba como aquel que no era de fiar, ya que en escena *se engañaba y se mentía*, con lo que un elemento fundamental de la filosofía romana sobre la *fides*¹¹⁸ sería vulnerada.

¹¹⁸ Por ejemplo, con respecto de las comedias de Plauto en *El sorteo de Cásina*: “¡Bienvenido, distinguido público, que a la Buena Fe tenéis en tan gran estima, como a vosotros la Buena Fe! [...] La Fides es la personificación de una cualidad abstracta, también antiquísima divinidad para los romanos que se veneraban en el templo de Júpiter en el capitolino. Ha sorprendido su aparición en estos versos, cuya función es claramente ganar la *captatio benevolentiae* de los espectadores; pensamos que quizás se refiera aquí a la ‘fidelidad’ del público con una obra y con la compañía de actores que la representa, teniendo en cuenta al ambiente en que transcurrían las representaciones en la época de Plauto (Con claque y reventadores entre el público), que se puede apoyar con la petición de aplausos y de ecuanimidad de los dos versos siguientes. F. Skutsch (Kleine Schriften, 1914) hizo la sugerente hipótesis de que este prólogo fuera disfrazado de Fides –como la estrella *atcuturus* en el *Rudens* o el *Lar familiaris* en la *Aulularia*–; en ese caso, habría que interpretar estos versos como una complicidad entre el actor (y su compañía) y al público.”

Con un teatro extraño en muchos aspectos sociales del romano tradicional, y con el rompimiento, según su punto de vista, de uno de los principios: la “*Fides*”. Valor de los más hondos y fundamentales del carácter del romano, parte de su base social y jurídica, no es de extrañar, enonces, las consideraciones del historiador romano Cornelio Nepote, quien escribía:

«Casi en todas partes en Grecia, se consideraba un gran honor ser proclamado vencedor en Olimpia.

Incluso aparecer en escena y exhibirse ante el público nunca fue visto por esas naciones como algo de lo que avergonzarse. Sin embargo, entre nosotros todos esos actos son vistos bien como una desgracia, bien como inconsistentes con la respetabilidad (Nepote pr. 5:381).»¹¹⁹

Si adelantamos y aventuramos razones y causas sobre el futuro de la consideración de los actores y aquellos que se dedicaban a la representación, habría que decir que el futuro en el medioevo no sería de muy halagüeña visión, posiblemente los prejuicios de los romanos fueron pasando reforzados a otra época que siguió dicha línea, retomada por los escritores cristianos y los peligros que la nueva sociedad veía en el uso de la palabra y la escena.

Pero no hay seguridad en todo el desarrollo de las intenciones subjetivas de aquellos que veían peligro e indignidad en representar y en re-crear las realidades y las ficciones, lo conocido y lo por venir; en sí, posiblemente en el siguiente episodio medieval se limite aún más a los hacedores del arte teatral, y en particular a los actores (Y actrices cuando pudieron serlo) precisamente por ello, por lo de ser *creadores*, y claro, cuando se considera que solo hay un “*Creador*” lo demás será herejía.

Gonzalez Vázquez, C. *Plauto. Comedias*, Madrid, Akal, 2003, p. 131.

¹¹⁹ Caputo, J. (2008) “Consideraciones sobre El Actor Romano, o El Síndrome del Loco de Argos” (t. I), en J. Dubatti (coord.), *Historia del Actor: de la escena clásica al presente* Buenos Aires, Colihue (1ª ed.), pp. 27-41.

2.2.2. EL ACTOR EN EL MEDIOEVO Y SUS PERSONAJES.

Como sabemos el trasfondo histórico del momento medieval está marcado por las grandes convulsiones sociales del momento, por la caída del gran imperio Romano y la cristianización del mismo, entre otros muchos importantes acontecimientos, con lo que las concepciones del mundo y sus acciones en la tierra cambian y se hacen coherentes con dichos cambios ideológicos y cosmogónicos. El simbolismo nuevo hace que se vea el paso del ser humano sobre la tierra como un condenado a vivirla y a expiarse para lograr un paso a una vida eterna. Los grupos de cristianos tan perseguidos en su momento, lograron sobrevivir y hacer pervivir toda la fuerza de sus convicciones. Constantino permite que el cristianismo surja a la vida pública, y Teodosio cristianiza lo que fue el imperio romano, con lo que el monoteísmo de los cristianos influye en el cambio de los valores culturales y artísticos, como en las demás áreas de la vida cotidiana y pública.

Por decreto del 27 de febrero del año 380, el cristianismo se convierte en la religión exclusiva del Imperio Romano, unió raíces judaicas y cristianas, con las culturas greco-Romanas. La intención de dar cohesión a la multiplicidad de pueblos que convivían en el marco imperial, y posiblemente el deseo de resurgir como una unidad, sea una de las motivaciones subyacentes dentro de otras muchas. En el año 325 Constantino tiene que intervenir en el conflicto eclesiástico surgido, y concitó a obispos cristianos en Nicea, población cercana de Estambul, con el fin de alcanzar una paz religiosa en principio.

El concilio de Nicea, llamado así, logró que se aceptara por parte de Constantino que no se siguiera persiguiendo, matando o confiscando los bienes de los practicantes cristianos, y además, consiguió que se reconociese que tanto Jesús como Dios representaban una misma entidad; un logro teológico-ideológico por parte de los obispos cristianos. Así las cosas mejoró la vida de los practicantes cristianos, y además, el 27 de febrero del año 380, el emperador romano de oriente Teodosio (347-395) firmó, con la presencia de del emperador romano de occidente (Valentiniano -371-392), como también en otra autoridad como lo era el co-gobernante Graciano (359-383), un decreto en el que se declaró al cristianismo como religión del Imperio.

Igualmente se decretaron correctivos y castigos para aquellos que practicaran cultos paganos, este decreto concedía una preeminencia evidente del cristianismo sobre otras tendencias religiosas de la época, llegando a ser entonces perseguidos aquellos cultos diferentes, como una suerte de cambio total, de perseguidos a perseguidores.

Con lo anterior referenciado, parece lógico, que una vez en pleno uso exclusivo del nuevo estatus teológico, el imperio empiece una nueva época al respecto de los valores y las conductas que se desarrollasen en su entorno social, y como ya dijimos, con un monoteísmo, instaurado incluso por decreto que haría imposible soportar ninguna manifestación contraria a lo decretado. Como consecuencia, la exclusión del teatro no es de extrañar en el marco de una sociedad en constante cambio con nuevos valores y puntos de vista para juzgar y condenar.

El mundo como lugar de *Representación* es sostenida por autores cristianos con una base Platónica, uniéndose con una nueva concepción simbólica de la vida y el mundo, de como se explica la existencia y su razón de ser. Aunque la condena de los escenarios por parte de la nueva sociedad judeo-cristiana fuera evidente, lo curioso, es que la figuración y la *puesta en escena* es algo connatural en el ser humano, a pesar de sí mismo. La reunión de los creyentes en torno de sus oficiantes y sacerdotes, o líderes teológicos, se van sucediendo según el ritual propio. El uso de espacios como las iglesias, en donde se evocan las historias de los fundadores o antiguos líderes, y el culto a los dioses, en este caso un dios y un héroe o representante: Cristo. El nuevo panorama social permite una re-escenificación de las estructuras del ritual.

«Naturalmente, el actor de la representación religiosa medieval tiene conciencia del hecho de que los gestos que produce y las palabras que produce no le pertenecen. El quid está en el hecho de que estos gestos no pertenecen, como en el teatro moderno, a un personaje, entidad abstracta, forma que hay que rellenar con la propia identidad, sino a una persona, histórica y real, de la cual el actor no hace sino repetir las acciones tal como testifican las Escrituras o la tradición.»¹²⁰

¹²⁰ Quirante Santacruz, L. *Del teatro del misteri al misterio del teatro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001, p. 268.

La Misa es la re-escenificación de un drama, es una estructura que a pesar de cambios y versiones diferentes llega hasta nuestros días con códigos rituales que referencian un misterio de Fe. La puesta en escena del drama de Cristo y las liturgias se encuentran enclavadas en una representación simbólica de carácter representativo. Los asistentes ponen toda su intención y atención a lo que sucede dirigidos por el sacerdote, que al estilo de un actor desarrolla la acción, tanto verbal, gestual, codificada y emotiva de los textos ritualizados pre-establecidos.

Los Germanos con sus invasiones también toman parte en este nuevo concepto del mundo, ya que su aparición en el tránsito de valores del mundo occidental, con lo que existen tres fuentes que se entremezclan, en opinión de E.K. Chambers, y confluyen en este cambio que dará un nuevo género moderno del Drama:

- La Liturgia Eclesiástica.
- La herencia clásica Greco – romana
- La influencia Germánica

El actor Medieval se nutre de estas tres fuentes, según Sir Chambers, ya que también hereda toda la fuerza del *SKOP* o Cantor épico, que acompañado de su arpa para narrar las heroicidades y hazañas de los personajes sobresalientes de su cultura, mientras que el Mimo era un actor que representaba piezas bufas y de baja estirpe estética, el Skop era un profesional que socialmente era reconocido y considerado. En opinión de algunos investigadores, el encuentro de uno y otro personaje, el skop y el mimo, pudo marcar el derrotero de los actores Juglarescos del medioevo.

« [...] en el teatro medieval de carácter religioso se establece religioso se establece una doble relación entre los encargados de ejecutar la representación y los que asisten a contemplarla: entre el actor y el público. En las acotaciones escénicas contenidas en los textos de representaciones hoy conservados, especialmente en los de la lengua catalana, a menudo se alternan indicaciones en las que de acuerdo con la idea de teatro clásico o contemporáneo, un actor se dirige a un público que asiste para contemplar sus habilidades (alguien finge algo ante alguien que como tal lo interpreta y lo incorpora a su 'lectura' de la representación), con otras indicaciones en las que un personaje sagrado se dirige

al conjunto de los asistentes que ahora funcionan como 'Pueblo Cristiano' destinatario del mensaje divino.»¹²¹

Los actores intentan, en este tipo de teatro medieval de carácter religioso, una primera etapa que se puede considerar como la tentativa de configurar un 'personaje', para pasar a una segunda etapa que sería la de crear un personaje independiente del actor/oficiante, y anterior; que además, anula las capacidades del interprete como actor.

Los resistentes individuos que se mantuvieron contra viento y marea en la labor de representar fuera de los nuevos espacios litúrgicos, serán aquellos que caracterizarán al actor *profano* del medioevo, con toda la carga de la mezcla de diferentes fuentes culturales y sociales. Aunque estas manifestaciones no se encontraban aún sistematizadas, ya que la improvisación y la precariedad de los actores no lo permitirían hasta la llegada de la Comedia del Arte, también es cierto que se puede encontrar en las mismas, una conexión entre los antiguos mimos y actores de las farsas populares romanas con la configuración de los futuros *Juglares* y *Bufones*.

Los juglares como los mimos y las bufones recorrieron toda Europa, y entre los siglos XIV y XV tuvieron su apogeo, y en España también. En la península Ibérica se les llamaba también *Remedadores o Momos*, siendo errantes y buscándose la vida por los pueblos y ciudades donde eran aceptados en festividades y en posadas, aunque alguna minoría pudo vivir a expensas de algún poderoso. Para algunos, el mundo del juglar ha nacido de la mezcla entre el *Cantor Cortesano* de la alta edad media y el mimo de la antigüedad, el cual, éste último, se mantuvo vivo en la vida del imperio romano y sobre todo en el mundo de los países germánicos. De tal guisa que los cantores cortesanos, al verse sin sus benefactores aristocráticos, trataron de aprender el arte de los errantes *Mimes* convirtiéndose finalmente en juglares.

Los juglares se dieron en enriquecer con su arte, su versatilidad y su capacidad para acercarse a lo popular, toda la comunicación con el pueblo, posiblemente en contra del concepto de la cultura como privilegio de la aristocracia; una labor natural, si se

¹²¹ Ibid., p. 269.

ve desde un punto de vista de la necesidad humana. La búsqueda de la comunicación artística y expresiva como una predisposición casi genética que no obedece a limitaciones de exclusividad, ya que siempre de alguna manera, el ser humano termina creando espacios y formas para suplir aquello que “*Antinaturalmente*” se pretende de uso restringido.

El mundo *Juglaresco* se va consolidando lentamente pero sin haber perdido nunca la conexión histórica con los diferentes personajes que en su momento presentaron y re-presentaron sus espectáculos y narraciones en solitario o en compañía, involucrando incluso a las mujeres. Pero el acercamiento al juglar lo dejaremos para un acápite posterior y particular, baste por el momento saber que en el medioevo, tuvo su época de apogeo.

Por otra parte, en el mundo medieval, existe también lo que se ha dado en llamar un teatro litúrgico o religioso. Los clérigos instruyeron a sus fieles, y les condujeron en su religiosidad hacia la construcción de su propia fe. Importantes hechos de las escrituras fueron base y fundamento: La resurrección de Jesucristo, La redención y la Encarnación. En los actos de la Semana Santa se realizaban actos de representación de las escrituras religiosas: Llevar una cruz ante un altar y junto con un velo representar la muerte y resurrección de Jesucristo. Igualmente el domingo de Pascua se hacía una procesión con los clérigos que representaban personajes bíblicos, como el ángel o las tres marías. Surge poco a poco pequeños diálogos entre los personajes que se representaban, produciéndose así escritos dialógicos de los clérigos, y que se denominaban Tropos, que pueden ser origen del diálogo del teatro occidental como tal.

Dentro del *Drama Litúrgico* surgen, entonces los Tropos, que básicamente son textos breves que se cantan de manera dialogada, que comenzaron a ser acompañados musicalmente e las fiestas litúrgicas, como las de Navidad y la de pascua. Se referencia al siglo IX como el marco temporal en el cual nacen estos Tropos, y particularmente se apunta a la Abadía de San Galo en Suiza, para expandirse por toda Europa; es posiblemente el embrión de todo el drama litúrgico, ya que de los textos mínimos se pasó, con el tiempo, a ser acompañado, el Tropo, de una pequeña introductoria representación junto al altar, realizadas por los propios oficiantes, quienes utilizaban los mismos objetos de la liturgia, de donde se deduce su carácter

sagrado, lo que a su vez les diferenciaba del teatro medieval que no tenía su origen en los espacios de la iglesia. En estas representaciones se percibe un simbolismo ejemplificante y didáctico que supone tanto un emisor y un receptor de tales actos, y en donde la mimesis es evidente.

Una de las representaciones del mismo estilo serían las *Laudes Umbras* o alabanzas a la virgen, muy frecuentes en las cofradías de Flagelantes y de Disciplinantes de Perusa en la Umbría, cerca de Asís. Los participantes se flagelaban en público con el fin de desagraviar a dios y purificarse por los pecados, a la vez que entonaban cantos las *Laudes* sobre la vida de la Virgen y propiciando todo un teatro de las mismas Laudes.

De igual manera, en época de la Natividad se pasó de la representación solo con estatuas de la estampa del Belén, a tener reales escenas en donde desfilaban desde pastores hasta los Reyes Magos con diálogos preestablecidos. Posteriormente se pasó de los temas bíblicos para ir a representar, también, las vidas de los Santos o de aquellos personajes que protagonizaban, en las leyendas sagradas, los milagros base de la tradición religiosa. Aunque muchas de éstas escenificaciones ya se alejaban de los atrios, por el número cada vez mayor de intervinientes, y sus temas se mezclaban entre lo sagrado y lo profano, lo cierto es que se mantenían de manera constante como *Ilustrativos-pedagógicos* de la ideología imperante judeo-cristiana en este caso. Además, por profano que fuese el acto escenificado, al final acostumbraba aparecer el milagro gracias a la intercesión de los santos o de María la madre de Jesús, y en consecuencia se denominan *Milagros*. En Inglaterra se les llamó *Miracle-Plays*, mientras en Francia se los denominó *Jeux*

Los Milagros estuvieron en su auge, y durante el siglo XIV surge otro Género de manifestación litúrgica: Los *Misterios* que viene a significar básicamente, ceremonia, y es con este estilo que la edad media entra en la edad moderna. Pretende ser religioso en toda su extensión pero finalmente lo espectacular opaca muchas veces dicha pretensión; en estos Misterios se tratan las escrituras religiosas y en particular la vida, pasión y muerte de Jesucristo, y se presentaban tanto en las iglesias como en sus pórticos, para luego llegar a representarse en las plazas públicas de cualquier población.

Alguna descripción de los misterios medievales la trae Charles Péguy:

«Un misterio es, como sabemos, una representación teatral que tiene como tema la Vida y Pasión de Cristo (y entonces se llama *pasión*), un episodio de la actividad de la Virgen (como el misterio de *El Milagro Teófilo*) o la vida de un santo (san Sebastián, por ejemplo). En Francia estos misterios fueron cayendo en desuso con la llegada del Renacimiento y la recuperación del teatro grecolatino y desaparecieron del todo con la Ilustración, con la excepción de los misterios ligados al Nacimiento de Cristo que persisten a lo largo de la historia.»¹²²

El anterior texto resume sintéticamente la importancia de las manifestaciones del teatro litúrgico de la edad media, al igual que sus características básicas, por ello el mismo formato se reproduce en España; es decir, que en la península también se pasa del interior de las iglesias al atrio y posteriormente a las plazas.

El “Auto de los Reyes Magos” fue en España una de las piezas que aún hoy se estudian como la manifestación típica Ibérica de la época. Conocida como “Representación de los Reyes Magos”, escrita en el siglo XII según los estudiosos del tema, fue encontrada en la biblioteca del Cabildo Catedralicio de Toledo, por don Felipe Fernández Vallejo y que aún hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de España, al cual rebautizó Menéndez Pidal en 1900, y que es considerada la primera obra teatral Castellana y Española.

Los Juegos de Escarnio vienen a ser otra muestra de la variedad de manifestaciones teatrales del medioevo, que aun cuando no se configuraron como totalmente de tema religioso, sí surgen en las mismas iglesias; solo que en este caso, como salido de la necesidad humana de romper con lo sagrado sin salirse de lo permitido, es decir, de humanizar y hasta ridiculizar las estructuras mismas que se han creado para “normalizar”, surge el doble sentido, el básico humor escatológico, lo grotesco, y en general lo bufo y lascivo entre otras muchas cosas. Evidentemente, a nivel formal la iglesia rechazó este tipo de celebraciones y hasta manifiestamente en las

¹²² Péguy, C. *Los Tres Misterios: Introducción de Javier del Prado Biezma*, trad. Manuel Pecellín Lancharro, Madrid, Encuentro editorial, 2008, p. 45.

Partidas de Alfonso X. En Cataluña existió, como ejemplo de este tipo de celebraciones, la fiesta de *Episcopus Puerorum*, o también llamado del *Obispillo*.

No muy diferente de este tipo de fiesta, eran los rituales carnavalescos de la edad media, que permitían un desfogue total de las conductas sociales, *un gran teatro sin límites entre actores y espectadores*. Dentro de estas celebraciones llama la atención alguna referencia que hace el eminente Maestro e investigador Javier Huerta Calvo, quien nos refiere en su libro *El Teatro Breve en la Edad de Oro*:

«Dentro de estas celebraciones –conducentes a la exaltación de la infancia, la inocencia y la estulticia como símbolos de la pureza del Dios Niño- la que desplegaba una mayor osadía era la misa del asno (missa asini), que se realizaba en conmemoración de la huida de la Sagrada familia a Egipto: ‘cada parte de la misa era seguida por un cómico `¡hi, ha!’’. Al final del oficio, el sacerdote, a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar con un amén, rebuznaban a su vez tres veces’. Otro curioso ritual tenía lugar el día de la epifanía, en que se nombraba el “Rey de la faba”, una suerte de bufonesco maestro de ceremonias que tenía la potestad de gobernar hasta la llegada del carnaval. Tales reyes o autoridades burlescos van a tener en el entremés un gran protagonismo, como una caricatura del poder establecido.»¹²³

2.2.3. EL ACTOR EN EL RENACIMIENTO Y SUS PERSONAJES.

Sobre el siglo XV surge el movimiento pendular del Renacimiento, si podemos decirlo así al contemplar la historia de la humanidad, resurgiendo así el espíritu humanista con base en los ideales grecolatinos clásicos. El desarrollo de la perspectiva también influyó en el arte de la representación y su puesta en escena, con lo que el trabajo actoral evidentemente también se vio afectado, con lo que empezó a ganar preponderancia junto con las grandes escenografías de artistas pictóricos y plásticos. Finalizando el siglo XV se desarrollaron los géneros dramáticos redescubriéndose manuscritos de Plauto y de Terencio e incluso textos de Séneca. El mundo teatral pasó entonces de la teorización a la escenificación. Los

¹²³ Huerta Calvo, J. *El Teatro Breve en la Edad de Oro*, Madrid, ediciones del Laberinto, S.L., 2001, p. 19.

actores debieron organizarse en Gremios, y con ello empezaron a reubicarse socialmente formando asociaciones que cada vez ganaban mayor prestigio.

Ante las nuevas tendencias, el poder establecido reaccionó, y en el concilio de Trento afectó este nuevo movimiento en aspectos como:

- 1- La libertad en la poesía dramática.
- 2- La ficción con respecto a la “Falsedad literaria”.
- 3- Los conceptos entre la verdad poética y la verdad natural.
- 4- Y finalmente, los límites y concepto sobre la verosimilitud.

A pesar del Concilio y sus intentos de limitar la fuerza del movimiento *neo-clásico*, las manifestaciones surgidas en este cambio, no se acallaron, y respuestas como la de Giordano Bruno que defiende la creación del poeta, enfrentándose a los criterios tradicionales. Es así como el artista se viene a encontrar en el centro del desarrollo escénico, manteniendo que su arte es todo un mundo, y que por tanto cada mundo pertenece a cada artista según su capacidad y riesgo, es él propio que marca sus límites, solo el poeta responde a sus necesidades internas y su propias proyecciones.

El actor en éste cambio se integra a todo el movimiento escenográfico, que con la perspectiva y las propuestas de crear ilusión artística llegó a crear un campo visual diferente. El actor se destaca acercándose a los gustos del público, que se identificaban con los personajes que pudiera reconocer, y con escenas cotidianas de la vida misma. Los actores empezaron a crear arquetipos de personajes, y se fueron especializando en cada uno de ellos, incluso transmitiendo dicho rol de padres a hijos, con lo que existió toda una estructura pedagógica teatral y una tradición artística como tal.

Los gremios en los que se asociaron los actores, hizo que su posición social fuera de mejor ver, a pesar de la permanente presión de los prejuicios generales sobre el hecho de que los actores tenían una vida paralela, diferente a la tradicional, pero contradictoriamente, a su vez, eran admirados por todo lo que hacían y ejecutaban. Las compañías teatrales surgen incluso con su propia estructura interna, con actores directores y con una discriminada labor al interior de cada grupo.

La nobleza protegió este nuevo tipo de arte teatral, gracias a lo cual su desarrollo fue menos traumática, posiblemente sin este apoyo hubiera sido relegado a las

festividades populares; por lo mismo, se considerará que el arte en el renacimiento fue un privilegio elitista. Sea como fuere en su origen transicional, logró pasar a todos los espacios públicos y sociales, a los teatros en locales no cortesanos que surgen en Europa sobre mediados del siglo XVI.

Nace así *La Comedia del Arte*, que tiene lejanos orígenes en las ya estudiadas *Farsas Atelanas Romanas*, en donde los personajes ya eran arquetípicos y que en esta nueva manifestación es característica. El teatro erudito del momento empezó a aburrir al público, ya que se basaba en los textos dramáticos escritos, con lo que los actores del momento, en su versatilidad y su deseo siempre de comunicar con el espectador, se lanza a crear otro tipo de espectáculo, posiblemente en detrimento de un simple y esquemático teatro. Además, el humanismo que empieza a imperar y la necesidad de ir hacia lo cómico más que hacia lo trágico, sirven de cauce a las nuevas creaciones renacentistas.

«Según explica Ludovico Zorzi en Mariti (1980: 104-115) el término *Commedia dell'Arte* es una fórmula que se remonta sólo al siglo XVIII, acuñada por el tratadista Giuseppe Baretti en sus comentarios a una edición de Goldoni de 1750: « [...] En los comienzos de esta serie de fenómenos los propios protagonistas usaban otras fórmulas o perífrasis: la más común es tal vez la de “*commedia a braccio*” o “*all'improvvisa*”, opuesta, como mera técnica de interpretación, al término de la “*commedia premeditata*” o “*regolare*”». ¹²⁴

Por otra parte, un origen más cercano, o por lo menos una influencia marcada en la *Comedia del Arte* se encuentre igualmente en el carnaval del medioevo, muy arraigado en la época, en donde se representaba un diablo de comicidad grosera y de índole menos, que se asociaba a los bufones y locos, que para algunos autores son la característica del mundo medieval. Lo grotesco pierde sus lazos originales con la cultura popular al formalizarse en imágenes casi institucionalizadas en alguna época, pero su esencia subsiste relacionada con su raíz cotidiana y popular. Por lo mismo, la máscara es heredada en la *Comedia del Arte*, venida de su uso en el

¹²⁴ Fernández Valbuena, A. I. *La Comedia del Arte: materiales escénicos: antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos*, Madrid, Espiral, 2006, p. 26.

carnaval y usada por los juglares, aunque en ellos era un recurso y no una constante, mientras que en ésta nueva comedia es también fundamental.

La comedia entonces sintetiza elementos variados y tradicionales, como la burla y la improvisación, con lo que vuelve sobre sí mismo el ser humano artístico, para tratar de romper con las rígidas estructuras en las que se mantuvo la expresión libre en el medioevo. Como característica añadida a este tipo de improvisación, es que ya no es solo una creatividad repentista sobre la acción solamente, sino también sobre la adaptación de textos y representaciones formales anteriores. El actor se fortalece como el centro nuclear de las representaciones. Una suerte de vuelta histórica, como vemos, a esos mimos y a los histriones populares romanos y a sus raíces griegas.

Cada representación se convirtió entonces en algo nuevo cada vez, gracias a que, aun cuando la estructura se mantuviera, rompía en cualquier momento el tempo y el hilo de la representación para acercarse a quienes contemplaban cada espectáculo. Al configurarse en compañías, el actor gana ese sitio que hemos comentado anteriormente, ese espacio social que hacía mucho no se tenía, a pesar de las limitaciones que siempre surgían como cortapisas a sus costumbres y a su lenguaje, reglas que como una gacela, el movimiento Renacentista logró evadir como si de una huida hacia adelante se tratara, posiblemente el configurarse los actores como personajes reconocidos, también ayudó a la Comedia del Arte.

Los actores de ésta comedia representan toda su vida el personaje que han dado en perfeccionar, gracias a sus características y a sus posibilidades, creando una fusión casi indisoluble entre el efecto corporal de su interpretación y la máscara que le caracterizaba. El paso herencial entre padres e hijos de los secretos y trucos de la interpretación, sugiere una estructura natural que va creando un entramado ético-estético teatral que llega hasta nuestros días. Hoy en día existen investigadores que siguen desarrollando las posibilidades del uso de la máscara y que a su vez investigan para mantener la comedia del arte sin alteración alguna, lo cual, no supone una contradicción, ya que esta manifestación escénica es un tesoro que ha llegado con testimonios históricos hasta nuestra era, que se preserve para el desarrollo de nuevas técnicas y para la profundización del trabajo actoral y escénico.

La máscara crea un entorno que va más allá de su simple imposición, por el contrario, su profundidad llega a que se estereotipen los roles representados como un reflejo de la sociedad y todo su entorno, como una identificación de los seres humanos que se estilizan y se llevan al escenario, en donde la comedia del Arte la amplía y la deforma, creándose una crítica social, de alguna manera, disfrazada, atenuada por los temas de la intriga de la trama y por los acontecimientos sucedidos a los enamorados, que eran, como contraste realista, los únicos que no llevaban máscara.

El uso de la máscara impone un circuito completo en el trabajo del cuerpo del actor, el cual se funde, se adapta, se integra a los lineamientos del personaje que marca la máscara. El actor entonces podía trabajar sobre estructuras dramáticas rápidas, ágiles y sorprendentes. El uso de este elemento tiene una profundidad que se pierde en la naturaleza humana, de hecho, la máscara en su versión más elemental es parte del origen de la humanidad misma, el hecho de su uso en la comedia del arte es motivo de estudios y de experimentación que han dado grandes estudios sobre su uso, su significado y su manera de llevar en el escenario. La máscara marca al actor y éste a su vez se presta al juego de la actitud y la simbolización escénica; mediante ella, al decir de Meyerhold, el espectador puede ver no solo al propio *Arlequin* que actúa en frente suyo, sino que ve a todos los Arlequines que la memoria puede proyectar.

La máscara y su uso en este gran teatro de la Comedia del Arte, lleva a una exageración en la actuación con respecto a un teatro realista, desembocando en un trabajo actoral que semeja a la unos hilos con su marioneta, ya que la estilización de los movimientos y sus características imágenes corporales recuerda a los de los muñecos, que en su estructura, en general, se mantienen los rasgos exagerados para su identificación.

Un ser característico de la Comedia del Arte, como si se tratara del típico bufón, es el *Zanni*, que hace parte de éste género junto al *Vecchi o Amo* y los *Enamorados*. Los *Zanni* conducen en general la historia y las vicisitudes de la misma, y su actuación se llena de acrobacias y de exageraciones mímicas. Parece que el origen de su denominación deviene del dialectal "*Sanniones*" o quizá del diminutivo de Giovanni, como un nombre común de la gente de clase social más popular. Vestían en un inicio

todo de blanco, pero luego incluyeron en sus atuendos rayas verdes para parecer a las imágenes de los criados de la época, en sí, son los siervos de la comedia; como si hoy en día se refirieran con el nombre de Juan o Jhon por ser nombres populares y comunes. Era la base social, aquellos campesinos donde Giovanni era nombre común.

«Su tarea consistiría en liar la intriga y embrollar las cartas; los lombardos lo representaban con máscara, los napolitanos sin ella y los españoles, en sus comedias premeditadas, no prescinden tampoco de él...Lo que el primer *Zanni* necesita en la Comedia improvisada es saberse todo el argumento de memorieta (como suele decirse), para plantear con frescura las acciones y las ocurrencias, sin tener que mendigarlas; igualmente debe ser presto y vivaz en las respuestas (...).»¹²⁵

En general hace referencia a un personaje mayor y pobre, que ha perdido su posibilidad de ser independiente y que entonces debe ponerse al servicio de un señor o “Amo” para servirle, por lo mismo su comentado vestuario blanco inicial, se hacía con sacos de harina que significaba la condición paupérrima del personaje, que junto a una máscara negra, significaba el tono de piel curtido por el sol al trabajar en el campo. La máscara tenía la nariz alargada, y cuanto más larga, significaba la calidad de la idiotez del personaje.

El *Zanni* generalmente contrapone sus intereses a los de su amo, siendo su motor la búsqueda de su propia comodidad y de sus deseos inmediatos, el hambre, que es continua en su caracterización, así como su sentido de la supervivencia, pero siendo siempre fiel a su amo, reaccionando emocionalmente ante cualquier situación. Esencialmente es un bufón, permitiéndose todas las extravagancias y groserías. Recordemos que la comicidad de la época parece estar ligada a lo escatológico y vulgar, a lo que naturalmente estaba restringido pero que se veía en las representaciones como algo natural e identificable. En un principio su rol se definía por ser un pobre ignorante propenso a la burla por parte de todos, posteriormente, en una segunda etapa del personaje, logra su venganza apareciendo como el más listo, o por lo menos mucho más que otros. Conocido a veces como *Cornetto*, gracias

¹²⁵ Fernández Valbuena, A. I., op. cit., p. 36.

a la semejanza de su sombrero con los barquillos de helados, y su amigo o a veces antagonista es el de Arlequín con quien comparte necesidades básicas, como lo es el estar atentos a la comida. Aparece junto con otro Zanni, en donde uno desarrolla la astucia mientras el otro mantiene su ingenuidad, o también uno rudo y el otro ignorante, y así características contrapuestas. Originan personajes como el inteligente y el despistado Arlequín, o el tranquilo Pedrolino, o el Pulcinella matón, como también el mentiroso y tramposo Brighella, aunque al final todos luchan por sobrevivir.

Como apuntamos anteriormente, el lenguaje grosero obedece a la tradición, a aquella historia pasada que revierte en los Zanni, ya que en los comienzos del Renacimiento los actores-saltimbanquis al igual que los Juglares se caracterizaron por su versatilidad a la hora de leer en los gustos de su público, y que muchos de ellos terciaron en las plazas públicas conociendo los efectos del lenguaje verbal y corporal que llegaba a sus espectadores, es así como la máscara fue el componente que distanció al actor de su personaje, el cual, el personaje, por su representación estética se permitía la construcción de lo absurdo y lo extravagante, pero a su vez, el actor-creativo se permitía también soslayar las críticas sociales más poderosas.

Para 1545 se data bajo registro la primera acta notarial en Italia en donde se constituyen, una serie de actores, en compañía, de tal manera se unen las diferentes experiencias de sus componentes, con prácticas heterogéneas pero unidas al fin por un núcleo orgánico a pesar de su diferencia de habilidades y muestras de espectáculos diversos. El género fue ganando terreno, gracias a su itinerancia por tierras diferentes y con su característica flexibilidad a la hora de encontrarse actuando ya en la plaza o ante los cortesanos, en palacios o en teatros.

Los personajes de la Comedia del Arte avanzan para, poco a poco, diferenciarse de lo vulgar del Zanni original, produciendo una estética de energía y fuerza sin caer en la imagen del caos permanente. Con lo que se perfeccionan los saltos, aunque diferenciándose del saltimbanqui, también se estiliza en el uso del espacio y de la fuerza energética, donde se percibe el *equilibrio y el desequilibrio* trabajado de antemano, con una tendencia a elevarse y a mantener una tensión en el espectador a cada movimiento realizado. Pero hay que diferenciar en un mero juego estético y físico de los personajes, y su realidad profunda que pretende simbolizar y llenar de

contenido a personajes referenciados y socialmente vividos. El trabajo del actor bajo la máscara conlleva grandes despliegues de energía y un conocimiento de los gestos que nunca dejan perder de vista el carácter de cada personaje. Los contrastes se entremezclan con la lógica de las oposiciones.

Muchas de las compañías de la Comedia del Arte se constituían de familias enteras, con lo que era normal que las mujeres aprendieran el arte y a su vez interviniesen en las representaciones, y en el caso concreto de *Colombina* se exigía que fuera bonita y encantadora. También una razón para que no usara máscara, opinan los estudiosos del tema, fuera para dar un trato especial a la mujer en escena, no solo por su condición, sino, por la extrañeza de su presencia en las representaciones teatrales, que incluso para la época primera del género, extrañaba a los asistentes y a la sociedad toda, pues en el teatro medieval no permitido.

Lo anterior no es óbice para decir que en las representaciones, muchas veces, las mujeres se rasgaban las vestiduras y exhibían parte de sus cuerpos, o que también usaban lenguaje soez, representando según los gustos del público, sin embargo, cuando se representaban damas de otro nivel social más elevado, se les vestía con ropajes de moda y se pretendía una actitud acorde con su representación social, y que contrastaba con el resto de los personajes que sí usaban máscara.

En el caso de los enamorados, que solían ser personajes venidos de Venecia o de Turín, eleva el contraste, por un lado, no usan máscara, y por otro, su lenguaje y trato representa un amor abstracto, permitiendo ver sentimientos y emociones elegantes, que no se definen como los personajes que caracterizan los actores con las máscaras, buscando una representación contenida en contraposición con los demás personajes. El ritmo de contraste y el vertiginoso desenlace de cada escena atraen el gusto del público, que como un gran consumidor se encuentra ávido de lo sorprendente, de lo inaccesible de los tiempos y las contraposiciones.

La unión de los diferentes afluentes del género, y en particular de las formas corrientes que se usaban en plazas y calles, junto con aquella venida de ambientes aristocráticos más cultos, se evidencia en el hecho de que es la Comedia del Arte una contradicción constante entre sus componentes, una contradicción estética productiva que da un buen resultado como espejo agrandado de la realidad

contemporánea de la época. Por lo menos este estilo actoral se mantuvo vigente hasta el siglo XVII, ya que en adelante varía sensiblemente, ganando espacio escénico la historia de los enamorados, y condicionándose la técnica, hasta el punto que pudo parecer un ballet prestablecido, dejando atrás la energía y sorpresa natural de los inicios:

«Esta modificación está estrechamente ligada a la difusión de la Comedia dell'arte en Europa y en consecuencia, al “afrancesamiento” de la misma. Esta técnica llega según Molinari...a un control formal que ya se ha convertido en formalismo, una especie de realismo de segundo grado: “El arlequín no llora, no come, no saluda, sino que literalmente muestra la forma de comer, de llorar de saludar (Tommaso Vicentini)”.

Los rasgos de amplificación de esfuerzo y de la energía no han desaparecido pero se han atenuado fuertemente.»¹²⁶

Una suerte de máxima codificación que se diferencia de las acciones del inicio de la Comedia del Arte, en donde lo estructural era la vida misma y no la representación de la misma, entendiendo representación como una especie de metateatro, pero sin abrir una ventana estética más allá de lo que se refina y se codifica para terminar en la mera muestra de lo que se pretende mostrar y no lo que “*Es*”; la razón de la acción, su esencia, la existencia, y no su simple sugerencia.

Posiblemente este cambio obedeció a que algunos actores de la Comedia del Arte quisieron mejorar la organización de sus compañías con el fin de volverlas más profesionales y productivas, creando reglas que optimizaran su actividad, con lo que los actores herederos de las tradicionales formas juglarescas y de una improvisación creativa sin ataduras, fueron paulatinamente apartados y relegados; y así, los nuevos actores asumieron formas mucho más esquemáticas que finalmente hicieron perder la fuerza a dicho género.

Sin embargo, el abandono de la fuerza inicial puede obedecer a la conocida atenuación del arte de la Comedia del Arte cuando la misma entra a formar parte de las estructuras productivas imperantes, a la cultura institucionalizada y sus

¹²⁶ Eandi, V. (2008): “El Actor Medieval y Renacentista”, en J. Dubatti (coord.), *Historia del actor: de la escena clásica al presente* (t. I), Buenos Aires, Colihue (1ª ed.), pp. 45-79.

parámetros, tanto en cuanto a las formas como a los contenidos, y como consecuencia de esta internación en los circuitos aceptados por los cánones sociales predominantes y las directrices que marca la cultura vigente, vació el contenido esencial y la energía creativa y sorprendente de las raíces de su origen.

El término *Dell'Arte* vino a ser considerado y acuñado posteriormente, en el siglo XVIII, gracias a que la visión de esta manifestación artística se nutría de un amplio abanico de expresiones estéticas y espectaculares, desde la danza hasta la interpretación cómica; acciones constantes realizadas por personas dedicadas profesionalmente al arte escénico en este variopinto panorama

Con base en la capacidad de improvisación de los actores de éste género, al uso de los juglares, pero dentro de una estructura y estilo propios, también ha sido llamado *Commedia all'improvviso* o igualmente *Commedia a Soggetto*, esa mezcla de elementos del Renacimiento, de sus manifestaciones literarias, de las tradiciones carnavalescas y de los recursos espectaculares y de acrobacia; son característicos de estas improvisaciones. Sus temas sencillos relatan aventuras amorosas de una pareja a la que se oponen las familias correspondientes o el entorno social, en donde son los Zanni los que se encargan de dichas acrobacias e improvisaciones.

Como característica adicional en la estructura de dicho género se encuentra que, existe un *Capocómico*, que vendría a ser como un director de la compañía, que es el que inventa o adapta la comedia, y el que controla la improvisación y las acciones a desarrollar. Viene a ser un antecedente del Director Moderno. El Capocómico dirigía, si puede decirse en términos modernos, la parte artística también, pero también la parte administrativa, podría parecerse a los Dominus Latinos. En muchos casos el Capocómico también tomó a su cargo el mundo de la producción teatral, con todo lo que ello conlleva, es decir, lo que un empresario al uso debía asumir, tanto a nivel de producción como a nivel financiero y contractual. En Francia, el *Capocómico* asume a finales del siglo XVI un papel de promotor y motivador del teatro ante su propio público, el Capo se dirigía directamente al *respectable* en un elogio y agradecimiento, mientras anuncia las representaciones sucesivas y la correspondiente invitación y promoción, ésta costumbre se mantiene hasta finales del siglo XIX en Italia, pero con la variación de la manera en que se hace la exhortación, ya que en la “Bota Itálica” no solo se agradecía e invitaba al público a continuar asistiendo al teatro, sino que,

además, se aprovechaba para hacer chistes, bromas o cualquier “figura” en medio de lo que se decía y antes de iniciar la representación propiamente dicha.

Con lo explicado, es debido decir que este tipo de improvisación, a la que nos referimos con respecto de éste estilo de escenificación, es diferente a aquella capacidad improvisadora totalmente libre y solo sujeta al que la realizaba y su relación con el público y las circunstancias particulares de espacio-tiempo. Por diferencia este tipo de improvisación en la Comedia del Arte se puede decir que era relativa, ya que en su base ya había un grupo y una organización, una compañía, en donde existía una codificación y una guía mínima dependiendo cada estructura, en este caso se hacía a través de los llamados *Canovacci o Soggetti* también conocidos por *Scenari*, que vienen siendo un esquema al estilo de una escaleta o mínima estructura de lo que sucederá o debiera suceder en la escena, una especie de *Tramas* para organizar el trabajo de los actores y sus tiempos y acciones.

«En tres siglos de tradición de Cómicos del Arte fueron muy numerosos los scenari que circularon, en forma manuscrita o impresa...cada compañía disponía de un fondo de canovacci, heredado de compañías más antiguas, o incluso rivales profesionales, y a ese fondo la nueva troupe añadía sus propias creaciones:

Los comediantes solían casarse entre sí, y sus hijos a menudo se hacían también comediantes, por lo que no resultaba raro que un nieto hubiera heredado los canovacci de su abuelo, del mismo que había aprendido su oficio, su personaje y sus salidas cómicas. Ahí reside una de las razones de la extraordinaria homogeneidad de las compañías de la Comedia del Arte.»¹²⁷

Otra llamativa característica son los llamados *Generici o Zibaldoni*, que consistían en textos que contenían desde diálogos preestablecidos, monólogos hasta intervenciones sucintas para ser utilizados en cualquier momento durante la representación, es decir, una suerte de recurso polivalente para ser utilizado en el momento que se necesitase o en momentos que se previera su introducción. Lo anterior sirve de base para intercalar con los *Lazzi*, que eran acciones escénicas en los que se mezclaba las acrobacias, el mimo y la improvisación, eran de carácter *bufonesco*, como si se tratara de micro intervenciones de carácter burlesco,

¹²⁷ Fernández Valbuena, A. I. op. cit. p. 25.

ayudados de saltos y piruetas, así como de chistes con sonidos y efectos de pedorretas y eructos. Se conoce que este oficio era heredado de padres a hijos llegando a ser secreto, ya que se transmitían los trucos y los efectos que se consideraban patrimonio de quienes los hacían y sorprendían, como secreto profesional de los directores y actores.

«En primer lugar sabemos que los lazzi eran partes cómicas que se repetían una y otra vez en cada representación sin necesidad de ser descritas por el autor del zibaldone. Simplemente se indicaban en lugares del texto como ‘parte buffa’, lo cual describe su extrema fijación. Riccoboni, tal como mencionamos anteriormente, los define como las partes más características de la Commedia dell’Arte:

“Llamamos Lazzi, lo que arlequín u otros actores enmascarados hacen en mitad de una escena, interrumpiendo con gestos asombrosos, o con ocurrencias extranjerías jocosas acerca del argumento que se trata, y al que por lo tanto siempre se ha de regresar: no son nada más que ‘inutilidades’ que dependen del juego que el actor inventa siguiendo su ingenio. Esto. es lo que los comediantes italianos denominan lazzi”.»¹²⁸

Inicialmente las intervenciones de los Lazzi eran inventados por la creatividad del propio actor, gracias a su capacidad de interrumpir la trama y realizar cualquier acción, o decir algún chiste o simplemente una palabra. Esto nos recuerda los retablos de títeres, donde la aparición sorprendente en cualquier momento por parte de los títeres o guiñoles produce risa y gracia. La repetición de un *Gag* o la aparición y desaparición repentina produce efectos cómicos que pueden ir desde lo absurdo a lo simplemente gratuito.

Sin embargo, hasta estos Gags fueron, poco a poco, codificándose y programándose con anterioridad; también es entendible, ya que precisamente lo que funciona para el público, se desea conservar, y desechar o transformar aquello que el espectador no recibe o no entiende. Eso hace que se avance, de alguna manera, sobre la exploración constante de nuevas formas y maneras del quehacer escénico. Angustiante es, por otro lado, esa dinámica, muchas veces vertiginosa, casi al

¹²⁸ Alvarez Sellers, A. *Del texto a la Iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2008, p. 116.

servicio del voraz “Gusto” de aquellos que se perciben como público y natural receptor de lo que se realizará en la escena, una angustia permanente por explorar para gustar, es decir, que si no se piensa, inventa, experimenta y reflexiona, no es posible crear nuevas posibilidades y estructuras, es como el científico químico que mezcla líquidos y temperaturas, y a pesar de correr el riesgo de estallar en una mezcla peligrosa, aun así, su curiosidad y pasión le lleva a arriesgar su vida e integridad. Así es este actor improvisador, que busca, y que su resultado luego se convierte en *tradición*, en estructura y superestructura muchas veces, pero esto hace que el individuo, entonces, tenga de volver a los inicios de un nuevo experimento. Por ello, el apoyo a los artistas siempre se ha quedado en ciernes, ya que la sociedad solo admira al mundo artístico pero no se esfuerza mínimamente por comprenderle o entenderle, y claro está, mucho menos en apoyarle institucionalmente como se apoya a un científico que guarda la vida misma.

Entre las partes compositivas del género, es decir, el viejo, los enamorados y el criado, se entremezclaban toda una serie de acciones que no necesitaba más personajes ni grandes tramas para conseguir la atención del público, así como una variedad de repertorio continuo. Esto permitía permanecer más tiempo en un mimo lugar, cosa que por *economía Teatral* viene muy bien cuando la base de la improvisación lleva aparejado el espectáculo creado por la sensibilidad de los actores, quienes, como individuos sociales, leen también en la vida diaria y las necesidades cotidianas para llevarlas cada tarde o noche a la escena, ganando una gran identificación particular con cada sitio en donde actúan.

La Comedia del Arte entonces tenía sus reglas y sus textos relativamente fijos para mantener una organización administrativa y estética, pero, a su vez los actores improvisaban una especial improvisación, si nos permitimos las comillas, significando esto que realmente no era la libertad total de otras manifestaciones en las que la improvisación era base única de la escenificación. La técnica para mostrar las habilidades de los actores permite un tipo de improvisación muy lúdica y divertida. De hecho, las tramas de este género quedaban en el fondo como un telón sobre el que brillan los actores, ya que no hay complicación en cuanto a las historias, que como ya se dijo, siempre giran alrededor de uno enamorados y sus vicisitudes,

pero no es tan importante la historia en si, como si la expectación por lo que ocurrirá entre medias del inicio y el fin de la historia.

El actor en estas representaciones, se mantiene alerta no solo a comunicarse con sus compañeros, a seguirles los cambios y las ocurrencias. Los actores afinan esas habilidades abstractas de las que hemos hablado permanentemente desde el inicio de este trabajo, pero que en cada caso se particularizan en destrezas concretas. La flexibilidad para comunicarse en la escena con sus colegas, sin hablar necesariamente, solo siguiendo el *latido de la escena*. Pero igualmente está en contacto directo con el público, pendiente de sus cambios y deseos, de aquello que pueda servir para improvisar y sacar partido de ello, o simplemente para encausar la atención y minimizar cualquier perdida o escape de los focos escénicos.

Las características básicas de la Comedia del Arte pueden resumirse en:

Uso del DIALECTO:

Dada la configuración del mundo Latino en la época, se sabe de los diferentes dialectos y lenguas de todo el mundo occidental, y en particular en la antigua división de Italia. Los actores interactuaban usando todas sus capacidades y destrezas, y a su vez sus dialectos, lo cual enriquece y obliga a un lenguaje teatral mucho más simbólico entre los mismos actores y aún más con el público.

Personaje TIPO:

Las Máscaras y los actores se funden para representar un personaje, aquel que tiene su origen en la vida cotidiana y que en la máscara se plasma el rictus característico e identificable por todos, y como tipo estructurado en los básicos caracteres humanos y sus expresiones más elementales.

Técnica de la IMPROVISACIÓN:

Es cierto que los antecedentes de la improvisación, como hemos comprobado, vienen de antaño, desde los orígenes mismos de la humanidad escénica, sin embargo, la Improvisación de la Comedia Del arte basada en los Canovacci y basada en textos antiguos adaptados o creados, pero que solo servían de guía para la acción. La inspiración y el riesgo de los actores será el motor para el desarrollo de cada

improvisación, siendo única e irrepetible cada representación, quedando solo en la retina y el recuerdo de quien lo ve y lo goza.

Agrupación de los Actores en COMPAÑÍAS:

La profesionalización de la actuación se da lentamente y por necesidad, la unión de las diferentes habilidades, completamente como en un circo, pero con la diferencia de que hay humanidad actuada y ficción en lo que se representa. La identificación de los actores y la minimización de los personajes tipo hizo que los intérpretes y en general el mundo del teatro cómico de fortaleciera uniéndose en compañías, a las que personalizaban como por ejemplo: La compañía de los “Celosos” o la compañía de los fieles”, etc.

Creación y utilización de los LAZZI:

Como un recurso nacido de la creatividad tradicional, como un hilo conductor que conecta con lo más íntimo de los orígenes de la escena, surge los Lazzi como esa pieza que rompe los ritmos y las estructuras, que permite tomar distancia de lo que ocurre y suelta la imaginación mediante la sorpresa a otras sensaciones. “Pasajes de Bravura” como se les solía llamar, quedaron hasta hoy como base de los futuros clown o payasos modernos entre otros. Gasgs como el de la mosca cazada o el de la pulga o el de la comida, etc. En fin, un mundo de cuadros pequeños que se quedan en el recuerdo e historia del mundo de la improvisación acordada.

La espera de los momentos, de los espacios justos para la interrupción y realizar su gag, o ara ir en ayuda de aquel compañero que precisa de la interrupción para recuperarse o para ganar tiempo, o simplemente porque su momento aburre o es impertinente. Por otro lado, el actor aprende a ser interrumpido, a estar en continua apertura de sus sentidos para soportar el cambio de rumbo que se le propone o a veces que se da súbitamente, ya por parte de sus colegas, ya por parte del público o, incluso, por parte de cualquier fenómeno físico propio o externo. Capacidad para explorar y explotar los momentos de la improvisación y capacidad para retornar a los lineamientos básicos de la historia, un incesante Alerta, un *Estar Presente* como dicen los estudiosos del teatro moderno, un saber que se “existe” en la escena para poder representar, actuar y friccionar sin perder la frescura y la realidad contactada con la crítica y la ironía.

La comedia del Arte es uno de los pasos sobre la creación moderna de las Compañías, de los grupos profesionalizados con reparto de labores y con una estructura mínima, así como de un grupo que trabaja en equipo sobre la base de La escucha Alerta sin perder la diversión que implica el riesgo continuo de los cambios de rumbo sin perder el objetivo de la trama.

«Commedia dell'Arte was born, sometime around the middle of the sixteenth century, in the market place where a crowd has to be attracted, interested and then held if living is to be made. Zanni, for example, speaks in a loud, coarse voice because his comic type is based on that of the Venetian market porter who had make himself heard offering his services above the clamour of the piazza and the rest of its traders, if he was not to go hungry.

A modern performer wondering where to start a practical study Commedia can do no better than listen to a barrow boy or a china salesman pitch his good from a van in an outdoor market. His direct relationship to his public, based on a humorous sense of collusion –the implication that the crockery is only cheap because it is ‘dodgy’, whereas, in fact, it is just cheap –has an ancestry as old as such markets themselves: such a figure is a charlatan, otherwise known in English as a mountebank, with Italian Cousins known variously as *ciurmadori* an *ciarlatani* as well as *montimbanchi*. A *banco* is a trestle stage, which the charlatan would mount (the van mentioned above usually has a platform buil into it) and on and off which his acrobatic assistants could leap in their capacity as *saltimbanchi* (*saltimbanques* in French). The charlatan himself has antecedents: he is a shaman, an astrologer, almost a magus whose incantation puts the audience into a kind of trance from which only the waving of money can release them.»¹²⁹

La posibilidad de ver en estas expresiones un manejo Unipersonal es evidente. Los recursos que un vendedor de una plaza popular despliega, con el fin de tratar de vender sus mercancías, con seguridad también se considera como una habilidad especial. Aunque el vendedor, el charlatán, el voceador, o en general el que en la plaza pública anuncia y ofrece, o reclama y pide, no sea consciente, es de rescatar que sus características son especiales. El protagonista de un espectáculo

¹²⁹ Rudlin, J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*, London, Routledge, 1994, p. 23 y Sigs.

unipersonal, puede tener en dichos elementos el estudio estructural de dichas habilidades para hacer uso de ellas. Aunque no necesariamente un espectáculo unipersonal deba tener algún elemento de los descritos, indudablemente si se nutre de dicha esencia y energía.

En España en 1538 se registra en Sevilla la visita de la compañía de Muito en la que el joven Lope de Rueda trabajó, según parece. También se conoce la visita de la compañía de Alberto Naselli o *Zan Ganassa* que actuó en Madrid también. En España se desarrolló la versión Ibérica: *Los Cómicos de la Legua*, con influencia de los Lazzi, con sus gestos y gags, con sus acciones y formas propias, pero al fin y al cabo, influenciados por este estilo de actuación e improvisación. En los entremeses existe evidencia de estas manifestaciones de improvisación dentro de un diálogo, en concreto en el *entremés de Repente*.

La época en que en España ocurría la configuración de compañías, no dista mucho de lo ocurrido en Italia, tanto que algunos autores reivindican que en la península Ibérica ya habíase configurado compañías antes que la que data oficialmente en el mundo Latino, y que se dice, marca el nacimiento de la Comedia del Arte: 1545, primer contrato conocido de una “Fraternal Compagnia”, con documento realizado ante notario en Padua. Fue conocida como la de *Ser Maphio*.

En España existieron dos formas de Compañía de profesionales de la época, unas que eran Compañías que gozaban de un permiso Real para representar, otorgado directamente por el Rey o el Consejo Real; y otras que evidentemente no gozaban de este reconocimiento oficial. Las compañías que eran reconocidas por la oficialidad real se denominaban como *Compañías de Título*, o también, *Compañías reales*, pueden entonces representar en los Corrales de Comedias, que aunque no son realmente teatros, si se les puede considerar un avance original de un escenario mínimamente teatral. Las compañías que no se encontraban en este circuito, se conocían como *Compañías de la legua*.

«Siempre que se habla de las compañías teatrales del Siglo de Oro, no falta la cita de la clasificación que hace Agustín de Rojas en su famoso *El viaje entretenido*, donde escribe ocho tipos diferentes, con nombres ‘extraños’: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula, compañía...En su texto, Rojas describe la separación de las compañías teatrales en dos categorías: por

una parte los pequeños grupos, denominados generalmente *compañías de la legua*; por otra, las compañías oficiales o *compañías de título*, las cuales constituyen toda una especie propia. La línea de separación entre las unas y las otras está marcada, claramente, por la caracterización de la *farándula* como ‘víspera de la compañía’. Así hay que considerar todos aquellos grupos, de *bululú* hasta la *farándula*, como pertenecientes a las compañías de la legua. En comparación con éstas, la *compañía* misma, o la compañía de título, constituye algo superior. Los actores que trabajan en ellas, son, según Rojas, más estimados, delicados, estudiosos, en una palabra: más profesionales que los de la *legua*.»¹³⁰

Existe la hipótesis de que las Compañías de la Legua se llaman así por la razón de que era prohibida su cercanía a menos de una legua del lugar donde actuara una Compañía Real. También hay quien sostiene que por el contrario, era porque precisamente no se desplazaban más de una legua para actuar, ya que como se conoce, eran compañías errantes e itinerantes. No significa el hecho de ser una compañía viajera, que sus integrantes fueran todo lo marginales que la sociedad moralista quisiera hacer ver, y que de por sí ha logrado en gran medida, sino que con seguridad representaban obras tan buenas, con la profesionalización de los actores y su vida escénicamente disciplinada, como para que su dignidad terciara con las compañías Reales.

Las mujeres eran evidentemente vigiladas de cerca, más aún si hacían parte de alguna de estas compañías, llegándose a reglamentar que las mujeres actrices, solo podrían trabajar en las compañías en donde su esposo participara también, o igualmente su padre, y además, que nunca debían portar vestuario masculino ni los hombres prendas femeninas. Posiblemente por ello se generó toda una tradición familiar de muchas familias dedicadas al arte escénico del momento.

La cantidad de integrantes de las compañías no tenía límite, sino que se supeditaba a lo que los autores prescribieran y necesitaran, aunque parece que un baremo de “Normalidad” para la época, estaba sobre los dieciséis o diecisiete integrantes, contando a las mujeres actrices y a los músicos. Claro está que siempre han existido

¹³⁰ Díez Borque, J. M. *Actor y Técnica de Representación del Teatro Clásico Español*, Madrid, Castalia. 1989, p. 18.

otro tipo de grupos, no tan glamurosos ni organizados, simplemente sobrevivientes de las artes de calle y que viajan con sus pequeños espectáculos. Ñaque es un ejemplo de ellos, pero hablaremos más adelante del mismo fenómeno y las compañías según su discriminación por número y actos.

Existe constancia de la profesionalización del arte teatral y de sus actores, si tenemos como profesional a aquel que cobra por su trabajo y tiene una subordinación y unas reglas que cumplir ante quien le paga y contrata. La Compañía Real de Andrés Claramonte, quien tenía especificado contractualmente la manera en que los actores debían asistir a su trabajo, el horario para ensayar y las multas por no asistir o ausentarse de los ensayos, dichas multas se destinaban a un fondo para beneficio de los actores que estuvieran enfermos u otro imprevisto, o simplemente dar misas por las almas de todos.

Muchos de los actores, posiblemente muchos, no sabían leer, con lo que debían memorizar los textos, así como vivir bajo la mirada examinadora de la sociedad en general. Además, debían preparar bastantes obras para el repertorio, hasta cincuenta comedias eran preparadas, con la consecuente inversión de tiempo y energía, si esto fuera poco, los actores podían ser llamados para eventos religiosos, o para preparar bailes o servir cuan *especialistas* para aparecer en lo alto colgados de una soga o en una festividad con carros de escenografía. Todo este esfuerzo y dedicación hace de estos actores, profesionales, a pesar de la imagen social que pudieran tener en medio de los prejuicios y moralidades de cada momento histórico.

Un comentario de Josef Oehrlein nos deja un adelanto de la posición del actor en el llamado siglo de Oro español:

«Las Compañías de actores en el siglo de Oro no constituían un grupo social al margen de la sociedad. De diferente manera en el transcurso de este estudio se ha comprobado la posición del actor, esbozada en la introducción, como la de un experto configurador del ritual en la representación teatral y, en cierto sentido, la de un privilegiado dentro de la sociedad. Una gran parte de su estabilidad y capacidad de resistencia, que se mantuvo a lo largo de toda la época aquí investigada, la debe este estamento profesional a una forma de organización de la compañía que seguía principios de ordenamiento jerárquico estrictamente regulados [...]

En los comienzos [...] el acceso a la profesión de actor estaba generosamente abierto y la división entre compañías de título y compañías de la legua no se había realizado totalmente. Más tarde, sin embargo, se presentaron fuertes reacciones de defensa por parte de las compañías oficialmente permitidas frente a las compañías de la legua [...].

En el teatro del Siglo de Oro, el actor ha desempeñado naturalmente un papel predominante y privilegiado que...se describió con el concepto de 'Perito ritual'. El tiene en la mano todos los hilos mediante los cuales dirige el desarrollo del acontecimiento. El se pone para la representación ornamentos en cierta medida culturales -la vestimenta en el teatro de la época estaba configurada indudablemente conforme a la moda imperante en el país; su función como medio para la caracterización de las figuras escénicas era secundario-; conoce los mecanismos de efecto de la maquinaria escénica y puede emplearla de manera autónoma para la consecución de determinados efectos; da vida en el escenario a miembros de muy diferente estado y nivel, incluso a reyes, sin estar sometido durante la representación a la rígida separación de estamentos válida en la vida cotidiana.

Meta esencial de la interpretación de los actores en la época investigada es una fuerte carga emocional del suceso escénico y una trasposición de los efectos creados por los actores en sí mismo al público. Precisamente así surge, no una separación entre el representante y el espectador, sino, en el caso ideal...una comunidad emocional de todos los congregados para el ritual de la representación teatral.

El actorado profesional del siglo de Oro...no era precisamente una multitud amorfa de comediantes desorganizados sino un grupo, cerrado en sí mismo, altamente profesional y estupendamente organizado, de personas del teatro muy consideradas en amplios círculos de la sociedad que tuvieron una participación decisiva en el desarrollo del mismo en la que seguía siendo la época más importante del arte escénico español.»¹³¹

Cierto es que los actores adquirieron un nuevo estatus con respecto a las dificultades de la época inmediatamente anterior, que logró crear un mundo al interior de los grupos asociativos, casi al estilo de una organización con deberes y derechos;

¹³¹ Oehrlein, J. *El Actor en el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 277 y Sigs.

también cierto es que eso hizo que su imagen en los imaginarios sociales variara a positivo. Sin embargo, hay que apuntar que no todos los actores y autores pudieron tener esa suerte para poder ser considerados, así como tampoco todos lograron ser apoyados o protegidos por la aristocracia que gustaba de sus divertimentos. Siempre es la mayoría luchadora, aquella que sigue actuando en espacios no reconocidos por las instituciones culturales y políticas, así como por la sociedad en general, los que no son registrados en la historia, pero que se sabe, existieron y seguirán existiendo hasta que la humanidad claudique o cambie sus condiciones existenciales. Igualmente no todos los actores contaron con la cultura a su servicio, ni preparación para enfrentar mejores retos, e igualmente, el público varía dependiendo los códigos en los que se entiende cada momento escénico. La calidad de quien recibe la actuación, de aquel que es espectador y aprecia lo que observa. Pero parece que la generalidad, sigue admirando pero desconfiando de un ser que puede aparentar dejar de serlo, que convence a quien le escucha u observa de una realidad diferente. Por ello, aun hoy en día, se califica al actor por su capacidad en el escenario, y se desconfía de un ser que puede *fingir*, y por ello es posible que se pretenda siempre limitar su capacidad, su destreza, aunque se desee que siga creando para todos, aunque después se le condene.

Por el momento hemos de dejar el seguimiento histórico en este punto, ya que la época moderna es mucho más cercana a nosotros, y que es todo un mundo de posibilidades a partir de este momento histórico en donde el arte escénico adquiere un desarrollo variado y profundo. Pero para efectos de nuestro planteamiento sobre el actor y su capacidad para ejecutar sus propias creaciones en solitario, para ver sobre qué base se puede considerar en la actualidad su trabajo, su esencia y su ser al servicio del espectáculo unipersonal; se hace necesario entrar en la conceptualización del mundo de la cultura como hoy en día lo entendemos. Por consiguiente haremos un alto y un salto hacia el acercamiento de congruencias sobre lo que se ha construido hoy alrededor de lo que llamamos cultura, y que afecta directamente al ser humano en general y al actor en particular como motor y creador precisamente de cultura. Existe un marco referencial para que pueda accionar sin perecer en su intento de seguir representando, pero vale la pena preguntarse: ¿existe esa creación de una cultura del teatro?

Vamos a adentrarnos desde la definición de lo que hoy consideramos como uno de los bastiones significativos de la modernidad y de los logros de libertad y creatividad sin límites, en donde el actor también existe como tal, un individuo que vive, que se deja permear y que revierte su vitalidad mediante sus representaciones e interpretaciones de la realidad: creación y dinamización de toda *La Cultura*.

2.3. EL ACTOR SOLITARIO.

Múltiples formas de actuación o intervención escénica han existido a lo largo de la historia, posibilidades hechas realidad en diversos contextos históricos y culturales, cada uno con sus propias características y cualidades, cada uno con sus limitaciones y condicionantes culturales, sociales y técnicas. Sin embargo, el hilo conductor se basa en la existencia de un solo individuo que se enfrenta a un público, ya sea popular en algunos casos o, a un público exclusivo o excepcional. Todos y cada uno de estos individuos debe hacer uso de sus propias características y cualidades y adaptarlas al entorno, los intereses propios y ajenos y a su condición social y económica; además, todos han desplegado su acción estética y su mundo particular para crear sus propias acciones escénicas.

2.3.1. AEDOS.

Aedo es el nombre con que se conocían en la antigua Grecia a los artistas que cantaban las epopeyas (Del griego aoidos, que significa '*Cantor*', que a su vez viene del verbo *aeidoo*, *Cantar*) acompañados de un instrumento de música que hoy en día no es muy conocido, llamado *Phorminx*, o cualquier otro instrumento de cuerda. Más o menos pueden equipararse a los *bardos celtas*.

Como técnica de una poética épica oral de la época de la *Ilíada* y la *Odisea*, durante la época Homérica. De por sí Homero es el más célebre Aedo, si se quiere reconocer en él dichas características. Demódoco, Fémio fueron Aedos, el uno de la corte de Alcínoco y el otro de la corte de Ítaca, quienes cantaban también en banquetes de aristócratas, en donde recitaban episodios como la Guerra de Troya o algún otro episodio conocido, como también el que le pida el público, ya por que le conocen o porque es un tema especial. El Aedo tradicionalmente iniciaba su actuación con un Proemio, o canto breve corto antes de la epopeya principal.

En principio no era una labor desarrollada por profesionales dedicados exclusivamente a esta forma de expresión. La poesía épica, generalmente, los presenta como ciegos que son respetados y socialmente bien tratados, gracias al concepto de que son portavoces de la divinidad, recitando momentos gloriosos¹³². El valor ejemplificante se convierte en un gran vehículo para la educación de todo el pueblo en los primeros tiempos. En las primeras manifestaciones del Aedo, no es posible distinguir entre quien compone y quien ejecuta. El poeta épico y el lírico eran en origen considerados como *aoidoi* o sea *Cantores*, que recorrían todos los territorios del país.

«El aedo, pues, además de hechos de armas o retornos, canta en tono, más o menos festivo para celebrar a los hombres o a los dioses...

[...] nos interesa destacar el hecho de que el aedo es un cantor de *épea* «palabras», de cuya eficacia es plenamente consciente.»¹³³

Posteriormente se marcaron ciertas diferencias entre uno y otro, fundamentalmente en la limitación de las composiciones del hexámetro del Aedo épico, mientras que el poeta lírico amplió sus horizontes en muchas más posibilidades. Pasado el tiempo los aedos se configuraron en gremios actuando como una agrupación profesional griega generando una imagen de cara a la sociedad, como un gremio descendiente de antepasados ilustres, cultivadores del oficio de antaño pasando a denominarse como *Homeridas*.

«Sin embargo, los poemas homéricos no son un documento histórico más a través del cual podemos detectar los acontecimientos que ocurrieron en un tiempo determinado. Son dos poemas épicos, es decir, un tipo de poesía tradicional que fue elaborada a través de un largo proceso de creación oral en el que intervinieron diferentes individuos. Más que de autores propiamente dichos,

¹³² “[...]Presentóse luego el heraldo con el aedo, a quien la Musa había privado de la vista, pero le dio el poder del dulce canto...Todos echaron mano a las viandas que tenían delante; y apenas saciado el deseo de comer y beber, la Musa excitó al aedo a que celebrase la gloria de los guerreros con un cantar famoso: la disputa de Ulises y de Aquiles, quienes, en el suntuoso banquete en honor de los dioses, contendieron con horribles palabras, mientras el rey Agamenón se regocijaba al ver que reñían los mejores de los aqueos.”

Homero. *La Odisea*, selección y Adaptación: Ramón Conde Obregón, Madrid, Rialp, 2004, p. 69.

¹³³ López Eire, A. *Orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, p. 108.

debemos hablar de intérpretes de los poemas épicos eran denominados *aedos* (cantores) y constituían uno de los escasos oficios especializados que habían obtenido un reconocimiento social dentro de la sociedad antigua, junto con el adivino, el médico o el artesano metalúrgico. Los *aedos* tenían un status particular dentro de la comunidad, ya que poseían el don divino de evocar las grandes hazañas del pasado gracias a la inspiración de las Musas, divinidades que les otorgaban su prodigiosa memoria. Las Musas transmitían la sabiduría divina a los seres humanos a través de las palabras del poeta...

El aedo por su parte debía poseer una *techne*, una habilidad especializada en el manejo de los recursos que tenía a su alcance, con el fin de poder dar forma y coherencia artística a los diferentes relatos orales que se habían transmitido hasta entonces. En una sociedad tradicional, que no poseía todavía el dominio de la escritura, la composición del poema sólo alcanza su culminación en el momento preciso de la recitación, cuando el *aedo* narraba uno de estos relatos por medio de sus habilidades 'técnicas', tratando de adecuarse a los gustos y preferencias de su auditorio.»¹³⁴

Las características fundamentales de los Aedos:

- *En primer lugar tenían una formidable memoria para retener un poema épico de miles de versos para poder cantarlos.*
- *En segundo lugar, llevaban un Cetro como si fuera un bastón de mando de los héroes y los reyes, junto con un manto largo cubriéndolo.*
- *En tercer lugar, al nivel de los médicos y los profetas y adivinos que, se supone, están conectados con la divinidad, con lo que desempeñan un papel fundamental en los ritos para comunicarse con los dioses. Son un medio importante para saber comunicarse con los dioses para saber cómo llevar las relaciones entre los hombres y la divinidad.*

Los Aedos además cumplían una labor más allá del mero carácter artístico y casi litúrgico, y es la labor educativa o pedagógica al igual que la de *historiador*. Si podemos llamarlo de esta manera, al transmitir los conocimientos teológicos, los valores morales imperantes y los desiderátums divinos que son base de la convivencia en su contexto socio-cultural. Transmisión de principios comunitarios,

¹³⁴ Gómez Espelosín, F. J., op. cit., p. 61.

entonces puede también decirse, que enseñan los valores del poder imperante y aceptado.

«Este discurso nuevo y esta figura singular no surgen de la nada. La epopeya y el aedo están todavía presentes, cercanos y ya alejados, del prólogo de las Historias que responde en definitiva a la pregunta: ¿Cómo ser «el aedo» de un mundo que ya no es épico? Convirtiéndose en «historiador». Al igual que el aedo, el historiador tiene que ver con la memoria, el olvido y la muerte. El aedo de antaño era un señor de la gloria (kleos), un dispensador de una alabanza intelectual para los héroes muertos con gloria en el combate y el gestor de la memoria del grupo...El deslizamiento de kleos a aklea es el indicio de que la referencia épica está siempre presente, pero también de que el historiador se ha plegado bajo las pretensiones del aedo.»¹³⁵

La escritura en este momento no ha hecho su aparición como recurso para poder transmitir los “*Mandatos*” y costumbres sociales. Al ser un personaje de interés público, puede decirse que el Aedo cumple las veces de lo que un *Demiourgoi* cumplía igualmente, con la ventaja de poseer unas características adicionales a las anteriores, a saber:

- *Una inspiración divina para poder lograr igualmente una canción y una representación también divina.*
- *Cantar con el orden establecido (katá kosmon) y con el sentido verdadero que llega al público escuchante.*
- *Capacidad de jugar y ensamblar todos los elementos de manera natural y habilidosa para dar un sentido agradable y estético, a la vez que sublime y exaltador de lo que se narra.*

La tradición establece que su saber y sus conocimientos también se transmiten de generación en generación, o de maestro a discípulo. Leyendas, historias y mecanismos de transmisión son enseñados por aquel *Aedo* que deposita en su sucesor todos los contenidos abstractos y también los secretos prácticos del

¹³⁵ Brunschwiig, J. y Lloyd, G. *Diccionario Akal. El Saber Griego*, colaboración de Pierre Pellegrin, trad. Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela. Madrid, Akal, 2000, p. 507.

quehacer del narrador, en especial, aquel que en un principio hace que tanto el poeta, como el público se encuentren en un éxtasis conjunto mediante el poema. ¿Cómo transmitir este mecanismo?, aún hoy las escuelas de actores y de directores del arte escénico, sea para el teatro, el cine o la televisión, tratan de buscar *La Piedra Roseta* de la actuación. Los conocimientos pueden ser enseñados, pero la esencia que hace del actor un cohesionador de almas y energías en un momento de la representación no tiene como enseñarse de una manera tradicional, ni siquiera se sabe si se puede. La transmisión de los secretos y enseñanzas de un Aedo a su discípulo, debió pasar por el sentido vital de hacer conciencia en el *poder* verdadero de la palabra -que es el mismo *poder* del arte teatral- que se expresa mediante la fuerza de la convicción, mediante el discurso; que unido al hálito de divinidad que les investía ganaba una presencia muy poderosa; en palabras de Bennet Simón en su libro *Razón y Locura en la antigua Grecia*:

«El bardo es un instrumento que las Musas utilizan para crear una canción. El poeta no se ve a sí mismo como un creador autónomo de poesía original, sino como alguien que ha recibido su talento natural de fuentes externas o ha sido inspirado por ellas. Estas fuentes pueden ser divinas (Las Musas) o humanas (sus maestros). Pero no es solo su “Inspiración” la que procede del exterior, sino también su destreza y habilidad (...). De este modo encontramos, otra vez, en la actitud que el bardo toma respecto a su propio rol, la irresistible tendencia a favorecer los determinantes externos de la actividad mental, en vez de los internos. En esta formulación de la interacción bardo-auditorio, la forma del poema se define como el poema tal-y-como-es representado.»¹³⁶

Como se ha percibido en el texto, es evidente que la relación entre el Aedo y la divinidad era considerada de suyo, como tocado por los dioses, un privilegiado que era considerado como un hombre venerable y respetable (*aidoioi*). Por lo mismo el Aedo no se siente *Poietés* ni tampoco total creador de su obra, sino un intermedio, mero *Narrador* de los hechos antiguos de las historias más lejanas de la memoria colectiva. “*Las musas hablaban por medio suyo*”, así es como se percibía sus palabras y actos: venidos de la divinidad. Con lo que muchos autores pueden ver en el Aedo

¹³⁶ Bennett, S. *Razón y Locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal/universitaria, 1978, p. 95 y sigs.

un carácter profético, que conoce por medio de la divinidad tanto el presente como el futuro e igualmente el pasado, el cual canta y exalta, identificándose lo estético con lo profético, adquiriendo una característica mágica al estilo de un encantamiento.

El poeta entonces primero recibe la información de la verdad de la divinidad y luego se convierte en el transmisor de la creación de las musas. Sin embargo, hay otro grupo de Aedos, que evolucionan hacia una creación propia en la que el Aedo contribuye en la misma y canta. Parece que este tipo de descripción hace parte de lo que Homero pudo considerar.

Como poesía épica griega, la misma representación-narración era también una poesía de entretenimiento, en donde el tiempo libre podía el público contemplar al Aedo durante horas como en un encantamiento mismo, fascinado y atento. En la *Odisea* los Aedos profesionales entretienen a todo el público en simposios y reuniones especiales.

Una representación de un Aedo, no mantenía similitud total al uso moderno, como conocemos e imaginamos una actuación convencional en los días de hoy, sino que la historia recitada por el Aedo podía durar horas, o largas jornadas, teniendo que parar en cualquier momento para que los asistentes descansaran o bebieran y comieran.

El Aedo podía parar simplemente con el fin de descansar, en estos momentos, podía recibir alabanzas y agradecimientos, o promesas de regalos, o simplemente invitaciones a continuar con la historia. Continuación que igualmente podía quedar pospuesta para el día a seguir, con lo que una intervención del Aedo podía durar tantas jornadas como durase el interés del público, y en cuanto decaía dicha atención, el Aedo debía rápidamente cambiar de casa y huésped.

La capacidad del Aedo para conectar con el público era el objetivo último de una buena narración, aunque inicialmente, en sus orígenes, el respetable asistente se hubiera circunscrito a los aristócratas y religiosos; posteriormente sería el pueblo como tal el que fuera el público natural del Aedo. Por lo anterior la experiencia de estar en una narración es única como tal, como canal de comunicación y liberación de emociones, en donde las conexiones con el espectador son responsabilidad del

narrador, que mide los tiempos en que el público participa de la narración y los que participa de la acción. A su vez el poema permite a cada asistente redefinir las conexiones con todos sus antepasados y finalmente con la humanidad como tal, todo un éxtasis colectivo y a la vez individual, una conexión tanto interna consigo mismo y a la vez una convivencia y emotividad con la colectividad. La identificación de los asistentes con los personajes se debe, además de las aptitudes del poeta, a que los límites entre el poeta, el creador y el personaje son difusos y terminan fundiéndose para que el espectador logre esa sensación catártica. La narración es la llave que abre el espíritu y la imaginación humana:

«Estudios teóricos de psicología cognitiva avalan la idea de que la constitución de un individuo está íntimamente ligada a la narración.

[...] La construcción del significado se logra a partir de contarse historias a uno mismo y a los otros, y esto se opone al pensamiento lógico-matemático para integrarlos al relato de nuestra existencia. El pensamiento narrativo no sigue la lógica lineal, sino una emocional, a través de imágenes que presentan afinidades emotivas.»¹³⁷

Los elementos adicionales tan importantes como la narración misma de la historia, se configuraban con el canto, la música y los instrumentos acompañantes. El canto surge con una acción rítmica, que suele encontrarse sin palabras o acompañado de sonidos sin significado alguno, pero con importantísimo efecto en el público así como en el Aedo. Los cantos son básicamente dramáticos en donde se representan personajes que se sienten casi reales por parte de quien los encarna, y el público acepta el código, que es ayudado muchas veces por máscaras y pinturas corporales, transportando este canto a los espectadores a un estado único, acompañados de la melodía y la danza.

La melodía se configura dependiendo la manera que tiene cada pueblo de sentir y expresar, para llevar una pulsión común a todos, en lo que podría llamarse una pulsión músico-social sobre la cual todos responden gracias a la comunión de su propia cultura.

¹³⁷ Padovani, A. *Escenarios de la narración oral: transmisión y prácticas*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 9.

La danza se condensa en los movimientos rítmicos que terminan en una especie de coreografía mímica o en expresiones como aplaudir, o mover las manos o patear el suelo para hacer énfasis en ciertas frases, palabras o incluso silencios intencionales, y cuando a todo esto se une la palabra, entonces, surge la poesía, aun cuando se encuentre ligada a los diferentes ritos y a los movimientos rítmicos que con la palabra, como puntualizamos, crea todo un mundo que comunica con lo sobrenatural y hace que se expresen los más íntimos sentimientos sociales y a su vez sus individuales.

Los cantos entonces se componían de fórmulas que se podían repetir y que se complementaba en una conexión directa con el auditorio, el cual se involucraba repitiendo algún estribillo que hacía surgir un espíritu comunitario que identificaba a cada individuo, a cada ser que compartía, y entonces se sublimaba un *todo* del acto poético. Dentro de estos cantos se pueden distinguir tres diferentes maneras o tipos:

-Canto Solista:

Aquel canto que se refiere y trata temas íntimos de la vida familiar, con pequeños versos, pocos, y con estereotipados momentos y frases.

-Canto Secular:

Un canto que trata los problemas humanos sin pretender nada más, que expresa algo que por ser inesperado ha hecho que su autor lo quiera perpetuar.

-Canto Sagrado:

El que es dirigido a los dioses directamente y a los espíritus para alcanzar un fin superior a la misma interpretación, es decir, un canto que procura la dirección comunicativa que el cantante impone respecto de una sublimación para alcanzar a los dioses con sus cantos. En general se contrasta con un marco de tradición y creencias aceptadas.

-Canto sin Palabras:

Los cantos que son compuestos de ruidos surgidos de la emotividad, ininteligibles, breves y que constituyen, posiblemente, raíces muy primitivas y que no han alcanzado la categoría de cantos como tal. Su nacimiento viene constituido por la relación con los cultos religiosos.

El canto primitivo sin palabras es el embrión de lo que se desarrollará como canto en sí, gracias a que posee, en su caso, alguna unidad corta de ritmo y verso, mientras que para la danza se acomoda mejor el pareado.

La música también se centra en las características de esta expresión poética, usándose para ello instrumentos como la *Kitharin* o *Firminx*, que no son lo mismo que la posterior *Kithara*. También tenemos el *Aulós*, que se componía de dos tubos, en donde el artista soplabá produciendo un acorde de dos sonidos. Igualmente se usaba la Lira y la *Syrinx*. Dentro de los instrumentos de percusión aparecen los Crótalos que hacían la imitación de chasquear los dedos como una forma de ahuyentar los malos espíritus.

2.3.2. RAPSODA.

El Rapsoda sería, según su etimología, un zurcidor de cantos, que interpretaba trozos breves de la poesía épica, que tomaba de un repertorio fijo y aprendido de memoria, a partir de textos escritos y sin acompañamiento musical, que marcaba el ritmo con un *Rabdós* o bastón. Los rapsodas no componían las obras que recitaban, a diferencia de los Aedos, solo se dedicaban a declamar las obras de otros que las componían, como rapsoda es conocido Homero ya que recitaba los dos poemas épicos que conocemos, *La Iliada* y *la Odisea*, que llegaron hasta nuestro conocimiento, pero de los que se duda su autoría, por lo que se le considera a Homero como una rapsoda y no un Aedo.

«En general los griegos consideraban que la *Ilíada* y la *Odisea* habían sido escritas por un solo poeta: Homero. La redacción de estos poemas se realizó entre los siglos VIII y VII a. C., Pero en su base existía una larga tradición de poesía oral que los rapsodas o aedos profesionales componían y recitaban de sitio en sitio. Los temas de estas composiciones orales eran los de un pasado 'heroico', imaginado como real y evocado por el poeta, como si de una narración verídica se tratase.»¹³⁸

¹³⁸ Hidalgo de la Vega, M. J., Sayas A. y Roldán, H., *Historia de la Grecia Antigua*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 78.

El estar sujetos a un texto escrito no les permitía utilizar la improvisación, y recitaban de memoria por los diferentes pueblos y ciudades que recorrían. Estos Rapsodas recibían honorarios a cambio de recitar los poemas, o sucesos del pasado en fiestas populares o en ferias. Hacían exaltación de las hazañas militares, de los triunfos y sobretodo las historias de reyes y héroes. El *Rapdòs* o bastón era su único acompañamiento a la hora de narrar y acompañar su canto.

Estos rapsodas hilvanaban fragmentos de viejos poemas épicos orales, la palabra viene del griego coser, unir o trabar trozos de tela o piel, y por extensión a componer discursos o versos y canciones a partir de retazos de otros; y a su vez de la palabra *ode* que viene a significar canto.

Para Platón el arte de los rapsodas no es genuino, opina que no se encuentra en dominio y conocimiento de su quehacer en sus narraciones, simulando ser lo que realmente no es y, a su vez, aparentando saber lo que no sabe. El intérprete se apoya en la fuerza de su voz y su actuación, si el concepto lo permite en este caso, para concitar la esencia de la energía comunicativa con el público.

Según Dice Bauzá citado por Aracelli Laurence en su texto “El actor en el teatro clásico”:

«Dice Bauzá que la declamación de los poemas homéricos por parte de los rapsodas en el contexto de una sociedad iletrada en la Edad oscura (periodo anterior al 776 año de la Primera Olimpiada) fue decisivo. El mundo griego usa los términos aoidós, “poeta”, y rapsodós, “declamador”. El primero, es una especie de creador. El segundo –el rapsoda- es una especie de co-creador dado que no declama un corpus fijo e inmutable, sino que –de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio- hilvana de manera oral el material poético del que dispone. Empero, al carecer de un registro escriptario con el que fijar el texto, la función del aoidós, por momentos, se confunde con la del rapsodós, cabe referir que a partir de siglo V, para la función del aoidos, los griegos utilizaron también los términos metapoiós y poiétés’ (Bauzá, 2004, p. 105).»¹³⁹

¹³⁹ Laurence, A., op. cit., p. 12 y Sigs.

Igualmente refiere la escritora otro texto de Bauzá en el siguiente sentido:

«El rapsoda -que ‘enlaza’ cantos, sobre todo los épicos y en particular los homéricos- componía el relato poético recurriendo a diferentes recursos mnemotécnicos (estilo formulario, reiteración de versos, temas y motivos estandarizados, apoyatura en los epítetos) (...) para acentuar el ritmo se valía de instrumentos; primero el phormi -una especie de lira o pequeña arpa primitiva- luego de una kitharis, “cítara o lira”, y más tarde de una vara -una suerte de cayado o bastón- con la que marcaba los pies rítmicos de la composición; desde el punto de vista psicológico, esa vara, a su vez, le servía para imponer respeto (Bauzá, 2004, p. 106*).»¹⁴⁰

Por consiguiente el rapsoda y en general los recitadores debían poseer características especiales o por lo menos más desarrolladas que los del común, como por ejemplo el talento natural, aquello que ya hemos referido. Como una habilidad que se ha pretendido enseñar y que hasta hoy no existe una manera efectiva o una formula, sino que se centra la pedagogía del arte en pasar todo el bagaje técnico y tratar desde la sensibilidad abrir esas puertas que pudieran conducir a hacer aflorar ese talento, cualidad que, desde otro punto de vista, todos los seres humanos poseen, indistintamente, si se toma como válido que todos poseemos las mismas posibilidades, solo que se nace con algunas habilidades más sensibilizadas y fáciles de desarrollar que otras.

La *Phycis*, o esa habilidad natural, esa cualidad del Rapsoda, también, evidentemente va acompañada de un dominio de la técnica apropiada para lograr sus objetivos, como por ejemplo una gran capacidad de memorización y de composición. El rapsoda participaba en certámenes que hicieron de autopista para ir desarrollando cada vez más sus habilidades y ponerse en contraste con los otros narradores, ya no solo frente al público ni por la mera motivación interna que se deseaba expresar, sino que también por ser mejor y más efectivo que los otros rapsodas. Homero ha incluido al Aedo en la categoría de lo divino, junto con el médico y el que construye

*Bauzá, H. F. *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 2004.*

¹⁴⁰ Ibid.

viviendas, y al rapsoda como aquel que construye de los elementos creados por la divinidad.

Podemos decir que en cierto modo el rapsoda está más en el camino del actor que en el del poeta, teniendo en cuenta ciertas coincidencias y características compartidas, como por ejemplo que ambos dependen -cuando la escritura apareció- de un texto escrito que posteriormente se convierte en oralidad. Por otra parte también se coincide en que tanto el rapsoda como el actor se contrastan con un público, una audiencia de espectadores que van a observar, a contemplar el espectáculo con la admiración que transmite un mensaje especial, y en algún caso, divino. Hay entre el rapsoda y el público una comunicación poderosa, una atracción gracias a la “*respetabilidad sobre lo divino*” de la que goza el intérprete de los poetas, los que a su vez lo son de los dioses; con lo que se puede decir que los *interpretes* de los *interpretes* son los rapsodas que puede complementar el círculo junto con las musas, el poeta y el espectador. Una relación que hasta hoy es tema de estudio y de anhelo de descifrar, ya que se supone que en esto radica gran parte del éxito de los intérpretes y de las obras que interpretan.

Sin embargo, para los antiguos no solo es el hecho del espectáculo lo que captura la atención y el camino hacia una catarsis liberadora, sino que es mucho más profundo el acto escénico, gracias a la respetabilidad que producía cada representación y por ende de quien la realizaba por ser el *intérprete* tocado por la divinidad, y casi el *intérprete* de la misma divinidad.

Existen varias caras de análisis de las relaciones entre el rapsoda y otros como el poeta o el aedo, por ejemplo, por un lado se encuentra la escritura que asume la tradición oral que da una nueva forma de dramatizar y gestualizar, es decir, de actuar, basada en la gestualidad, la entonación y juegos de la voz. Por otra parte, sigue evidenciándose el origen divino de la misma tradición que se actualiza a cada momento de la interpretación, con lo que no cesa de evolucionar en cada instante de la creación de la misma actuación.

Por otra parte el rapsoda parece estar cerca de la figura del poeta al ser poseído por la palabra que está directamente divinizada, ya que como se dijo, el poeta está

considerado en el mismo nivel de un médium, de un profeta, de un ser *Alado, ligero y sagrado* según considera Sócrates.

Al respecto nos dice Francisco José Ramos en su obra *Estética del Pensamiento: el drama de la escritura filosófica*:

«Tanto el poeta como el rapsoda son seres despojados de 'Razón', cuya obra o ejecución está ligada al olvido de sí mismo. No hay poesía sin raptó poético; no hay interpretación de la obra poética sin entusiasmo rapsódico. Es justo esta correspondencia o destino divino lo que le permite al rapsoda transmitir su mensaje. El origen divino y 'musical' del olvido poético implica una transfiguración tal de los respectivos 'intérpretes' que éstos son equiparados con los 'ríos de leche y miel' de las bacantes en su místico estado de posesión.

En este momento es importante percatarse del modo en que articula la relación olvido/memoria en el contexto de la experiencia poética. Ambos términos nos remiten a la esfera de la divinidad. Pero, simultáneamente, se trata ésta de una divinidad invocada que subraya el carácter activo, y no solo receptivo, del 'intérprete' poeta o rapsoda. Es así como Sócrates da por supuesto que existe un 'arte de la poesía en general', y una cierta capacidad del rapsoda para conocer el pensamiento del poeta. En el caso del rapsoda Ion, éste nos dice estar poseído por el mismo homero, y no directamente por la Musa, como sería el caso del poeta. Ion se reconoce a sí mismo como un rapsoda Homérico...

El entusiasmo del rapsoda explica, según Sócrates, tanto su fuerza persuasiva como su incapacidad para comprender el estado de posesión en que se encuentra. Tampoco puede el rapsoda, en este caso Ion, dar razones de por qué prefiere a homero en lugar de a Hesíodo; o, lo que es igual, no está el rapsoda en condiciones de establecer un criterio que le permita explicar su discernimiento: el rapsoda carece del concepto de la poesía...La grandeza del poeta y la belleza de la poesía, que Platón reconoce y alaba, son en cierto modo degradadas por la función intermediaria del rapsoda, el cual se coloca entre el poeta y el espectador. En tanto intérprete de intérpretes, el rapsoda es un productor de imágenes en segundo grado.»¹⁴¹

¹⁴¹ Ramos, F.J. *Estética del pensamiento: El drama de la escritura filosófica*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1998, p. 110 y Sigs.

2.3.3. EL JUGLAR.

El nuevo término juglar viene del latín, de la palabra *Joculator* que deriva a su vez de *Jocus* que significa chiste o broma. En un principio se identificó con el mimo o con el bufón. Posteriormente en el siglo VII es conocido como *Jocular* para pasar a ser denominado como *Giullare* en el siglo XI en Italia. Siempre existía un desprecio social de su condición de actor o de histrión, una marginación de los que se dedicaban a dicha profesión; y se dice profesión, ya que, aun cuando no cobraban en principio por su oficio, si dedicaban todo su tiempo a dicha labor.

El juglar era todo un espectáculo en sí mismo, tocaba algún instrumento, recitaba y cantaba a la vez que componía; incorporaba acrobacias y muchas veces se acompañaba de llamativos animales, entre otras muchas cosas, que pudieran atraer la atención de un público ávido de sorpresas y creatividad espectacular. Usaban toda su capacidad gestual y su voz para crear atmósferas con varios personajes, si era necesario, y trabajaban con las imágenes corporales según su habilidad para caricaturizar y representar.

En palabras del investigador sobre el actor medieval, Edmond Faral, lo define, al juglar, como:

«Un Juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de la gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballerizo que tira de los caballos; el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más.»¹⁴²

¹⁴² Eandi, V., op. cit., p. 49.

Faral en su libro *Les jongleurs en France au Moyen Age*, define a estos individuos como todos unos seres polivalentes, aunque también hace distinción entre otros personajes que surgieron en aquella época medieval, con lo que en el libro *Orality and Performance in Early French Romance* escrito por Evelyn Birge Vitz, también es referido en medio de las siguientes reflexiones:

«Edmund Faral in his classic work "Les jongleurs en France au moyen age", defined Jongleurs as professional entertainers; he viewed MÊNESTRELS as a subcategory of joungeurs: "/E/t nous dirons que nous considérons comme des jongleurs tous ceux qui faisaient profession de divertir les homes".

But Faral distinguished between the two.

The JONGLEUR - From latin jocus, but contaminated with JANGLER, or 'bavarder' - engaged in a wide and often unrefined variety of acts. These included musical performances of all types -some with the use of a wide variety of musical instruments and the singing of songs- but also juggling, tumbling and dancing. (It was indeed to the dancing and the bodily contortions that churchmen most reliably objected in the performances of jongleurs and similar figures).

Jongleurs - they were mostly malebut there were jongleureses as well - traveled from place to place, making their living as they went. By contrast, the mènestrel - derived from popular latin "ministerialis", or 'servant' - led a more secure existence, attached to a noble court or patron, and tended to specialize in entertainments of a more refined nature. Mènestrels were also sometimes highly rewarded by their masters; some are known to have received substantial fiefs.

We should not perhaps take these theoretical or terminological distinctions too seriously. Both mènestrels and jongleurs are often referred to as present at court events, and many works do not appear to distinguish between them. The two "minstrels" of the DEUX BOURDEURS RIBAUDS, quoted earlier, would probably have technically been "jongleurs". But, generally speaking, the term MÉNESTREL seems to refer to an entertainer attached to an aristocratic court, and working under the patronage of a noble patron. It is in that sense that I shall use the term. For Faral -and here again contemporary scholars have largely followed his lead- it was quite possible to be at once a cleric and a jongleur, as in the case of the "goliars" or clerici vagantes. These were men more or less thoroughly educated by the church, but officially or unofficially defrocked; out of orders.

Thus they had clerical training, even if they were no longer members of the clergy. From the point of view of literacy, they were (more or less) clerks; from that of function, they were not. For Faral, it was also possible to be both a cleric and ménestrel: a high-culture entertainer trained by, and still in good standing in, the church. It is thus -as "ménestrels de haut rang" and clerks- that Faral sees virtually all the great early romance authors. (pp.199 ff.).»¹⁴³

Traducción y contextualización*:

«Edmund Faral en su obra clásica "Les juglares en France edad au moyen", definido Jongleurs como artistas profesionales; él vio a los Menestrels como una subcategoría de joungeurs: "/ E / y nosotros diremos, que nosotros consideramos como Juglares todos los que están en esta profesión de entretener a los hombres/"

Pero Faral distingue entre los dos.

El JONGLEUR - Desde Jocus latino, pero contaminada con JANGLER, o 'bavarder', como Charlar, charlatan, - participan en una variedad amplia y a menudo sin refinar de actos. Estas actuaciones incluidas musicales de todos los tipos - algunos con el uso de una amplia variedad de instrumentos musicales y el canto de canciones - pero también haciendo malabares, volteretas y baile. (Fue hecho para el baile y las contorsiones corporales que los clérigos se opusieron con mayor fiabilidad en las actuaciones de juglares y figuras similares).

Juglares - eran en su mayoría hombres, pero había jongleuresses, "mujeres Juglar", así - viajaban de un lugar a otro, haciendo su vida como ellos quisieran y pudieran.

Por el contrario, la Menestrel -derivado de populares "*ministerialis*" latino, o "*siervo*" - llevó una existencia más segura, unida a un noble de la corte o patrón, y tendió a especializarse en espectáculos de carácter más refinado. Los Menestrels fueron también a veces altamente recompensados por sus amos; algunos son conocidos por haber recibido feudos importantes.

No deberíamos quizás tomar demasiado en serio estas distinciones teóricas o terminológicas. Ambos Menestrels y juglares se refieren a menudo como

¹⁴³ Birge Vitz, E. *Orality and Performance in Early French Romance*, Suffolk, St Edmundsbury Press Ltd., 1999, p. 199.

*Traducción libre realizada por Marco Tulio Luna para el presente trabajo.

presentes en los eventos de la corte, y muchas obras no parecen distinguir entre ellos. Los dos *juglares* de los Deux BOURDEURS RIBAUDS, Citado antes, probablemente habrían sido técnicamente "juglares". Pero, en general, el término Menestrel parece referirse a un artista unido a una corte aristocrática, y funciona bajo el patrocinio de un mecenas noble. Es en ese sentido que voy a utilizar el término.

Para Faral -y aquí de nuevo estudiosos contemporáneos han seguido en gran medida su opinión- fue posible ser a la vez un clerc y un juglar, como en el caso de los "*goliardos*" o "*vagantes Clerici*". Estos fueron los hombres más o menos educados a fondo por la iglesia, pero oficial o extraoficialmente apartados del sacerdocio; de las órdenes.

Por lo tanto no tenían la formación del clero, aun cuando fueron miembros, ya no. Desde el punto de vista de la alfabetización, que eran (más o menos) secretarios; no lo eran en funciones. Para Faral, también era posible ser un clerc y ménestrel: un artista de gran cultura entrenado por, y todavía en buen pie en la iglesia. Por lo que es - como 'Ménestrels de haut sonó' y empleados - que Faral ve prácticamente en todos los grandes autores románticos tempranos. (pp.199 y ss.).»^{*144}

Según los textos traducidos, el juglar tenía muchas posibilidades, habría diferentes vertientes de actores o personas que se dedicaban al arte de entretener, divertir, hacer reír a los demás. Es evidente que en el mundo no solo existen estructuras únicas, por el contrario, cada ser humano es un mundo y cada mundo está conjuntado de muchos más. Con lo que es de suyo que existieran aquellos que andaban de pueblo en pueblo, de villa en villa con su espectáculo, que se nutrían de lo más cotidiano y hasta lo más vulgar; pero como se ha visto, también existían aquellos que por cosas del destino pudieron desarrollar su *Juglaría* o *Ménestrel* cobijados por benefactores o protectores. Por consiguiente, no todos eran pobres y vagabundos, Errantes y trashumantes como consideraba Menéndez Pelayo.

Se cree que cantaban de castillo en castillo, y de plaza en plaza, pero como se ha observado, no era un quehacer exclusivo de los juglares. Lo cierto es que de una u otra estirpe, los juglares debían tener un entrenamiento diario, entendiendo por

¹⁴⁴ Trad. libre realizada por Marco Tulio Luna para este trabajo.*

entrenamiento el estar dispuesto a crear e improvisar sobre lo creado, y aquellos que tuvieron la formación más estructurada, con mayor razón preparaban sus actuaciones y agudizaban los ingenios y habilidades, eran ya unos Actores unipersonales si se quiere, es decir, que por lo menos tenían en su seno la creación, la producción (por poca que fuese ella) y la ejecución de lo representado.

Cierto es que no todos los investigadores consideran a los juglares como actores ni al teatro medieval como una manifestación teatral en condiciones. Observan que no es teatro, sino una muestra de habilidades pero no de personajes, que no tienen sustrato teatral como tal ya que solo de muestra pero no se interpreta ningún personaje ya que no posee un texto poético, ni un guion estructurado. Aunque no se puede comparar una técnica con una manifestación, también hay que reconocer que no era una interpretación de personajes profundos limitados a una guía o texto, y que es diferente re-presentar algo a actuar algo o interpretar.

También hay quienes describen al juglar como un narrador que divertía a sus oyentes, que usando todos los recursos de su voz, sus gestos y su cuerpo, contaba fabulas e historias, cambiando de personaje mediante los recursos destacados y otros más. Pero que no era un actor que representaba, sino un performer (Según Patrice Pavis) que hablaba en primera persona y en su nombre propio, con lo que no hay una proyección de un personaje y tampoco un contexto dramático.

«Porém, os nomes com que serao chamados em baixo latino e, mais tarde, nas varias línguas vulgares sao muito variados: jocalatores, mimi, scurrae, e, mais tarde, ainda *menestriers e troubadours* (isto é, menestréis e trovadores)...O mais difundido foi seguramente jocultor (bobo, jongleur), no qual é evidente a raíz de jocus, jogo, que identificará, também nas línguas germánicas, o conceito de acção teatral e de actor: Spiel-Spieler, Play-player, e os verbos relativos. Jolateur é, portanto, aquele que se dedica ao jogo, mas desde o século VI que o termo parece ter sido aplicado aos clérigos e aos monges “fugitivos” e vagabundos, a quem se censuravam as turpitudes que faziam com palavras e gestos e o facto de serem “vadios”, ou seja, sem uma morada fixa e um lugar

estável na sociedade. Por conseguinte, o termo surgiu imediatamente conotado em sentido negativo.»¹⁴⁵

El espectáculo que daban los juglares, y que aún hoy realizan en muchas plazas de nuestras ciudades y pueblos; se nutría -y se nutre- de malabaristas, equilibristas, prestidigitadores, músicos, bailarines y un grande etcétera de habilidades puestas en la escena. Puede que no que no sea considerado un espectáculo teatral como tal, una actuación con una interpretación escénica, sino simplemente un espectáculo o un divertimento. Sin perjuicio de lo anterior, es de suyo reconocer que el arte del juglar, dependiendo el tipo de que se trate, es un gran generador y transmisor de la oralidad, gestualidad y teatralidad; y que en sus actuaciones logra que el público se implique en aquello que trata de desarrollar. Hay todo un mundo imaginativo compartido, una ficción que involucra al espectador, para entrar en una comunicación con el narrador y lo que narra, con el personaje, entendido aquí como el que realiza la acción, y el público.

Aun cuando no se encuentre toda una construcción sobre la concepción de los personajes actuados, sí hay en el juglar una mínima construcción de estructura unipersonal, individual, que vuelca en la colectividad, creando diferentes niveles de atención. Un nivel de comunicación con el que observa, una transmisión de interés para los presentes; un nivel de comunicación inconsciente de una ficción nacida de la calidad del momento y de la calidad de los oyentes, así como de la capacidad del juglar de promoverlo; un nivel comunicativo subjetivo que es el *seguro* de todo actor o individuo en escena, es decir, aquel sentido de estar alerta para sobrevivir a cualquier movimiento vital que afecte, o pueda afectar, lo que está ocurriendo y que el juglar trata de controlar.

El juglar vive la escena en el presente, pero genera expectativa (Futuro), y recoge sentimientos (Pasado), en principio para divertir, crear *Otra* realidad en el momento. La capacidad de interactuar en tiempo presente con los asistentes, es como caminar en la cuerda floja de la actuación, enfrentando el azar de los huracanes del espectador, y lo inesperado de la improvisación, esperando no caer al

¹⁴⁵ Molinari, C. *Historia do Teatro*, trad. Escobar, Sandra, Lisboa, Edições 70 LDA., 2010, P. 80.

vacío en donde las fieras están prontas a destrozar al que fracasa, una doble naturaleza del público y espectador, esa que le convierte en el exaltado admirador de sus estrellas pero a su vez capaz de, ante el fracaso del espectáculo, ¡estrellarlos!

El juglar no solo es aquel estereotipo televisivo o del cine que se ha difundido como generalizante *maniquí*, no, por el contrario, era un ser humano que se dedicaba a dicho oficio o labor por razones diversas, o simplemente, como aún ocurre en muchas de las actividades artísticas, porque la vida así ha llevado al individuo hasta la actividad teatral:

«Que os jograis eran um elemento constante da vida quotidiana, e quase parte da paisagem, está provado também pela frequência com que apartecem nas artes figurativas: nos capitéis esculpidos das igrejas, em que assumen obviamente formas animalescas e demoníacas, e em muitas outras esculturas decorativas. Deviam ser particularmente numerosos em Espanha: as caldeiras dos palácios e dos conventos sao feitas em fogral, e na Universidad de Salamanca há uma escada em cuja decoração os jograis estao retratados em diversas poses.»¹⁴⁶

En el Medioevo el juglar sufre con más fuerza, con sus excepciones como ya hemos apuntado, el azote de los valores judeo-cristianos puestos en práctica, posiblemente herederos también de las censuras y hasta rechazo que el final del imperio romano ejerció sobre sus histriones y mimos. Si bien es cierto, que una de los desarrollos de los mimos en las plazas públicas con escenas eróticas en vivo, o con la participación de prostitutas, levantó el camino de la prohibición. Se criticaba además por parte de los religiosos, que en el teatro el uso del cuerpo y la palabra no debía ser, que en el teatro había idolatría, había mentira, y en general que no aportaba nada, ni siquiera a nivel pedagógico. Toda una actividad casi diabólica. Ante este panorama es lógico que el espectáculo teatral se vaya abandonando en tanto en cuanto se fortalecen las instituciones religiosas y sus valores, con la consecuente desacreditación y marginación de los que se dedicaban al arte escénico. De por si los juglares hacían que los oyentes de muchos de los predicadores fuese menor que la que ellos convocaban, con lo que los Franciscanos del siglo XIII y XIV integran algunas prácticas oratorias y escénicas para contrarrestar dicho influjo, haciendo una

¹⁴⁶ Ibid., p. 80.

diferenciación entre su gestualidad discreta, y la gesticulación, según ellos, que usaban en su expresión los juglares.

El juglar es así desplazado de su entorno exterior y a la vez silenciado en su expresión; junto con la destrucción de los espacios que tradicionalmente se usaron para el arte de la escenificación clásica, el actor es condenado a ser un desarraigado social, un paria. El actor de la época en palabras de Allegri:

«No tiene legitimación hasta no tener un lugar específico de acción, que es lo que sucederá más tarde y parcialmente con los ministriles o juglares de corte, o cuando se reconstituya el teatro en sentido fuerte en las diversas formas del drama sacro o en el teatro humanístico en la búsqueda de las fuentes clásicas.»¹⁴⁷

Puede decirse que al parecer hay una conexión entre los antiguos Mimos del final del gran imperio romano y los Juglares del siglo XIII hasta el teatro del siglo XV y la farsa de la época; siguiendo la línea herencial, posiblemente hasta la Comedia del Arte y posteriormente el Clown y las figuras modernas de la comedia hasta las técnicas de actuación en los medios audiovisuales modernos.

La sobrevivencia de los juglares y su actividad, en medio de tanta restricción debido a los prejuicios y nuevos valores de la época Medieval, puede deberse a su itinerancia, a su capacidad para subsistir a pesar de las contingencias. El hecho de que fuese de población en población, de festividad en festividad, siguiendo a sus señores o a sus benefactores (Que igualmente siempre los hay), garantizaba que el público era buscado, cautivado y de alguna manera “marcado” por la risa y la extravagancia, por la ironía y la novedad, por la necesidad de la risa y la diversión, pero también de la información. Un trotamundos que podía aparecer en una fiesta de matrimonio o ser bienvenido en las fiestas de locos o hasta en coronaciones, llegando a ser hasta mensajero de importantes negociaciones o simplemente embajador especial. Parece que su gran movilidad en todo sentido le garantizó una sobrevivencia muy particular.

Un juglar estaba, a la vez, dentro y fuera de una sociedad que le necesitaba y le rechazaba al mismo tiempo; no solo era capaz de hacer reír, posiblemente lo

¹⁴⁷ Eandi, V., op. cit., p. 54.

necesitaba, sino que también, y lógico es, bebía de la realidad que le rodeaba, con lo que es de suyo que la ironía, el chiste ácido, y la crítica soslayada, existieran en su quehacer a riesgo de sí mismo. Era identificado a veces por su actividad o también por los instrumentos que usaba: la cítara o la gaita u otro cualquiera; o muchas otras veces por la circunstancia particular o sus propias características personales.

Al estilo de los personajes de la comedia del arte, es de subrayar que en general el juglar terminaba siendo casi siempre los personajes que lo identificaban en su labor. Es el caso, por ejemplo, de quien interpreta un Pantalone o a Colombina, actores que desarrollan dichos roles y son reconocidos permanentemente por los mismos. Por demás estaba, que el juglar en general adquiriera un aspecto diferente y llamativo. Solía raparse la barba y la cabeza, vistiendo de colores llamativos, confundiéndose con un loco, Con cascabeles y sombrero con orejas largas, una especie del arlequín de la comedia del arte.

Resaltar debemos, en cuanto al arte de los juglares, que existía en tal actividad la participación de mujeres, que como sabemos, estaba prohibido en el teatro clásico Griego y Romano (A excepción de las Mimas). Pudiera ser que la acompañante del juglar ayudara a las actividades de este, o que evidentemente participara de los espectáculos como bailarina o cantante, lo cierto es que el hecho de la participación femenina, ayudó a hundir más la actividad juglaresca y la del actor que se dedica a ello.

«Al lado de los juglares hallamos juglaresas o juglaras, a las que, sobre todo en el siglo XIII, veremos en los palacios de los reyes y de los prelados, lo mismo que en las diversiones del pueblo. Muchas de sus artes femeninas derivaban sin duda de las que desplegaron las bailadoras que alegraban los festines romanos, especialmente aquellas muchachas de Cádiz, *puellae gaditanae* [...] Las cantoras musulmanas, por ejemplo, tuvieron que influir mucho en las cristianas.

La juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más ocurrente de la mujer errante que se gana la vida con la paga del público [...].»¹⁴⁸

¹⁴⁸ Menéndez Pidal, R. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 61.

Existió otro tipo de actividad ejercida por mujeres que en algunos momentos pudo considerarse cerca a la labor de las juglaresas, se trata de las soldaderas, sin embargo, las soldaderas en general incluían la oferta, por decirlo así, de su cuerpo:

«El nombre masculino «soldadero» equivalía a “jornalero” que vive de la soldada diaria, y aunque el fenómeno tuviese también este sentido general, contraía más bien su significado para designar a la mujer que vendía al público su canto, su baile y su cuerpo mismo.»¹⁴⁹

Al igual que los juglares, las soldaderas existían de todo tipo y raigambre, e igualmente llevaban sus artes a diversos sitios, desde las cortes de los magnates hasta las tascas.

«Como el juglar acomodado tenía algún sirviente, la soldadera solía ir acompañada por una manceba, sin cuyos servicios no puede vivir.»¹⁵⁰

Los medios con que el espectáculo juglaresco contaba eran mínimos, existía una cercanía cómplice con el público, el cual pasaba de miramientos en cuanto a la *Pobreza* de los mismos; por el contrario el público se identificaba con la repetición de las escenas más que con la novedad del momento inicial; era una suerte de identificación permanente con las historias o leyendas conocidas, o con acontecimientos que la mayoría recordaba y se permitían repetir en la escena del juglar.

El lugar de *No* lugar ejercido por el juglar se conectaba directamente con la permisión que de esta actividad se deslizaba a pesar del rechazo que podía suscitar en algunos estamentos sociales, gracias probablemente, a que el medioevo estuvo en permanente cambio entre pequeños y grandes centros de poder, en donde el actor podía acomodar su acción de una manera u otra. Con la paulatina estabilización de los ejes del poder occidental, el juglar deja su espacio a los bufones para ir a convertirse en un actor, posiblemente más institucionalizado, con una relación con el público más lejana gracias a una estructura menos improvisada y así se convertirá en intérprete. Con lo que vuelve a considerarse que lo que hace el

¹⁴⁹ Ibid., p. 62.

¹⁵⁰ Ibid., p. 65.

juglar adolece de drama y teatralidad en sentido estricto, ya que no representa, sino que cuenta, habla y narra sobre la base de crear situaciones y prestar su cuerpo y voz a personajes que trae a escena; es decir, no es un actor que encarna un papel, ni un actor que vive en la piel de un personaje, sino que es la acción misma que muestra, sin perderse nunca de vista quien les hace presentes.

Sin embargo el juglar es un ser que trabaja desde lo inmediato, pero a su vez con un bagaje que se va creando con la misma inmediatez, es decir, nada existe de la *Nada*. Es lógico deducir que un espectáculo performático juglaresco o algo que se le asemeje, trae ya una intención subjetiva activa, una motivación interna que se pone a prueba en el contingente vivo de la representación, siempre hay algo anterior. Ya sean las habilidades pre-existentes de quien se expone en el escenario, o simplemente la intencionalidad pura de querer experimentar sobre la base de lo ideal; sea como sea hay una intencionalidad interior y una expresión exteriorizada ideal, un concepto platónico posiblemente aplicado a las motivaciones humanas. Siempre quien realiza una acción, mínimamente consciente, trae consigo una semilla de lo que hará, de lo que supone podrá suceder con ello en la escena, y un ideal de consecuencia. Aunque en el mundo de la improvisación y el “*repentismo*”, aparentemente no hay normas fijas, lo cierto es que sí hay mecanismos casi mágicos que permiten al improvisador reaccionar como si de un gimnasta preparado para una competición inesperada se tratara.

La improvisación en general, socialmente, tiene muy mala fama, es vista como algo que va en contra de lo correcto, lo cierto y lo controlable; en el mundo del arte de la interpretación ocurre un poco lo mismo. Parece que quien ejerce la improvisación, es porque debió olvidar o equivocar algo. En los últimos años, la improvisación ha logrado separarse un poco de estos pre-conceptos, y se ha convertido en un *Show*, o espectáculo autónomo, con sus propias reglas, si puede decirse, y con su propio disfrute sin pretender alejarse de su identificación con un arte completo. Sin perjuicio de lo apuntado, de todas maneras la improvisación siempre lleva ese componente sorpresivo, imposible de prever totalmente, con un grado de incertidumbre tanto para el que ejerce el acto de la improvisación, como por aquellos que son sus espectadores.

«La cuentería o narración oral es un componente inseparable de la juglaría...

El hecho de que en la juglaría, como en la halka magrebí, la música, la canción, los juegos de magia, y las propuestas más ingeniosas e inesperadas se vertebren, a veces, en un lenguaje del todo coherente, es la consecuencia de una vieja realidad poética, indisociable de una comunicación social y popular siempre difícil y problemática bajo el control del canon literario identificado desde el poder con el orden y la cultura.

La narración oral tiene hoy sus propias características en los distintos países donde vive, en algunos casos, con creciente pujanza. Quizá sea, sin embargo, siempre, una de las respuestas sociales a la expresión uniforme, al lugar común tácita o explícitamente controlado, al costo de la producción y la distribución de los productos culturales –con su consiguiente dependencia- y también a las exigencias económicas y políticas de la comunicación audiovisual. Frente a la masificación, el narrador, en medio del círculo, inventa el mundo con su imaginación, con su palabra inesperada, con su compromiso orgánico y con la libertad compartida con su auditorio.»¹⁵¹

En un espectáculo unipersonal moderno es posible hacer uso de diversas habilidades, técnicas y tecnologías. Los espectáculos unipersonales escénicos también se basan en la narración oral, en la cuentería y en la tradición oral, y en cualquier otra posibilidad que se desee utilizar. Por esto, y porque el trabajo unipersonal escénico moderno tiene un componente social evidente, es que el sentido comparativo con los juglares puede asemejar a un tipo especial de trabajo unipersonal.

Los juglares eran improvisadores, o por lo menos es una de sus características, pero no por ello se debe entender que un improvisador es un azaroso ser permanentemente. No por trabajar la improvisación existe un caos permanente y constante, lo primero porque nada puede mantenerse en constante *Orden o Caos*, sino en un dinámica interactiva-creativa; y lo segundo porque no habría continuamente una observación expectante sobre lo que va a suceder en el escenario, sino simplemente una contemplación curiosa sobre lo que pudiera ser; como cuando se observa a un loco, el cual hace locuras que pueden o no divertir, que

¹⁵¹ Monleón, J. Y Diago, N. *La palabra y la escena*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2003, p. 117. Y Sigs.

pueden o no ser agradables y que pueden o no ser inofensivas e incluso hasta peligrosas. Lo cual haría que el observador del loco se alejara porque corre riesgo o simplemente porque no hay nada que le interese en lo que observa; en este caso, en el que observa: al loco.

Por el contrario, el juglar es un creador performativo, en palabras de nuestra época, un arriesgado actor que procura sus propias fuentes internas, y las mezcla con el conocimiento del medio y de lo que ha visto y experimentado. El juglar además, desarrolla sus habilidades y características propias para imprimir su sello personal, pero no solo por *marketing*, sino porque sabe que lo que lo puede hacer interesante y seguro de su acción, son las mejores habilidades que posee. Con lo que dedica tiempo y espacio a desarrollar las posibilidades de su imaginación y aquellas destrezas operativas. Pero, además, el juglar debe colocar las habilidades que ha pulido y practicado en un tiempo-espacio determinado, o no. Es decir, por una parte diseña dónde debe ir cada muestra de sus habilidades con respecto a un mínimo de estructura de cara a ser observado por parte de los asistentes; por otra parte, debe estar preparado y dispuesto para encontrar lo inesperado, con lo que tiene diseñado puede variar totalmente o por lo menos debe acomodarlo a las circunstancias repentinas.

En el medioevo la alfabetización no llegaba necesariamente al mundo de los juglares, pero, cuando estos acceden a la escritura se alejan del mundo del improvisador puro y se van convirtiendo, algunos, en lo que se conocerá como trovador. Una escisión en el universo juglaresco entre los que podían tener cierta independencia económica gracias a sus ventajas con sus mecenas, o a sus patrocinadores o por su situación social privilegiada; y aquellos que solo quedaron como los ejecutores. Aquí el juglar vuelve a ser desplazado hacia los espacios no reconocidos y valorados socialmente, donde su palabra no es más que espectáculo de nivel bajo, en contraposición del trovador que se precia de dejar escritas sus obras y poesías, mientras que el juglar solo presenta un espectáculo que no queda para la posteridad, según se argumentaba incluso por parte de los trovadores, que deseaban no ser llamados juglares.

Aquellos artistas literatos se distancian cada vez del juglar, más aún al intentar diferenciarse de los que se prestan a sí mismos para hacer el espectáculo y vivir de

ello como profesión, ya que los trovadores supuestamente son desinteresados y no persiguen un cobro o donativo, mientras que los juglares esperan, aunque no es un cobro como tal, cualquier donativo o lo pactado si en una fiesta es invitado por ejemplo. La iglesia siempre condenaba a los que pagaban a los actores, ya que, como se dijo, el dar espectáculo de sí mismo sería pecado y escándalo.

El juglar a veces creaba poemas, normalmente recitaba lo que otros habían creado, así que los trovadores se convirtieron en una nueva clase de *actores-dramaturgos* que luchaban por mantener la diferencia con la baja clase de los juglares; de hecho los que hacían parte de este nuevo grupo eran muchas veces caballeros o nobles de la sociedad medieval. Uno de los más antiguos conocidos trovadores es Guillermo IX, Duque de Aquitania en el siglo XII, demostrando que eran superiores intelectualmente. En el siglo XIII, Guiraut Riquier¹⁵² pidió a Alfonso X que hiciera una clara diferenciación entre trovadores y juglares, entre otros; El rey no incluye en las categorías a los que hacen de locos (Bufones), ni a aquellos que utilizan animales, como tampoco a los que hacen títeres. Cataloga a los juglares como aquellos que pueden tocar instrumentos y cantan para gentes ricas. Mientras que aquellos que saben hacer composiciones serían los trovadores. Algunas veces el juglar canta los versos de los trovadores o simplemente acompaña los cantos y poemas de estos. El juglar podía cantar entonces los versos ajenos, pero también los de su propia

¹⁵² Guiraut Riquier (s. XIII):

“Uno de estos trovadores provenzales, Guiraut Riquier, que en los años setenta del siglo XIII vivió en la corte de Alfonso el Sabio, nos ha dejado un texto que nos interesa directamente. En una “supplicatio” dirigida al rey en 1274, ruega a Alfonso que aclare la definición de juglar, fijando el valor semántico de la palabra y el valor social y cultural de las personas portadoras de ese título. Riquier “lamenta que se llame juglar al que hace juegos con monos o con títeres, o al que con poco saber toca un instrumento cantando por plazas o calles ante gentes bajas y corre en seguida a la taberna a gastar lo poco que gana, sin que ose nunca presentarse en una corte noble”. Y hay que distinguir al juglar no sólo en sentido descendente en relación con los diferentes estratos inferiores que integran tanto la escala social como la poética, sino también en el ascendente, esto es, con respecto al trovador. Guiraut Riquier pide al rey Alfonso que “disponga especialmente que se llame juglares a los que, tocando instrumentos y remedando, sirven sólo para la diversión del momento, y mande que sólo se llame trovados al que sabe hacer buenos versos cuyo solaz y enseñanza duran aún después de muerto el que los compuso”. Naturalmente, la “supplicatio” de Guiraut Riquier es ficticia hasta cierto punto”.

Gerold, H. (1995): “La figura del juglar en la castilla del siglo XIII”, *Revista suiza de literaturas románicas*, (28), pp. 1-23. Disponible en: <http://doi.org/10.5169/seals-263572> [Consulta: 17 de junio de 2015].

cosecha, aunque, a diferencia del trovador, como ya hemos dicho, sí cobraba de alguna manera por su espectáculo y su acción.

«Si los juglares ocupan un lugar destacado en la historia de la cultura, se debe a su papel de difusores de música y de poesía. En función del carácter de la poesía a que se aplicaban, podemos definir al menos dos clases: los que, ligados a los ambientes cortesanos, se dedican a la poesía lírica o satírica y, en todo caso, no narrativa, y los que se ejercitan en la épica, religiosa o heroica. También existió el juglar adscrito al género teatral, cuya personalidad y atribuciones no se dibujan, sin embargo, tan claras como en los dos casos precedentes.»¹⁵³

En general, entonces, el juglar era aquel hombre o mujer que divertía por igual a todas las clases sociales, sin perjuicio de que es lógico, como en esta humana vida está demostrado, que los hubo, juglares, que fueron más refinados y afortunados. Que por su condición de *Domini Imperatoris Joculator*, por ejemplo, un juglar de esa condición no iría a cantar para ganarse el pan ante un público en una plaza de cualquier pueblo. La diferencia entre unos que cantaban en los castillos y aquellos que estaban a pie de calle será obvia en tanto en cuanto la vida es diferente para uno como para otro, y en el medio, una cantidad de posibilidades tan amplias como la existencia misma, en donde van surgiendo diferentes posibilidades y estilos con características más o menos permanentes y diferentes unas de otras. Parece que aun cuando el *Stablishment* de una época y lugar determinado pretende acabar o acallar las manifestaciones artísticas y culturales, comunicacionales que surgen del espíritu humano; la naturaleza hace surgir nuevas y diferentes maneras de manifestar la misma fuerza de lo necesario: La vida misma.

Dentro de las constancias reales se tienen noticias de que los reyes apreciaban la labor de estos juglares que tuvieron la fortuna del beneplácito de la nobleza y de los monarcas en particular. En el Palacio de reyes Merovingios eran motivo de preocupación por parte de los moralistas, se decía que eran la peor distracción del Rey, el cual se entretenía con el arte de los juglares llegando a ser una afición peligrosa que le alejaba de los negocios públicos. Así se consignó en la *General*

¹⁵³ Herrero Massari, J. M. *Juglares y trovadores*, Madrid, Akal, 1999, p. 14.

*Estoria*¹⁵⁴ de Alfonso X quien describió el desorden del ámbito cortesano del Rey Darcon en Egipto: “*non tenien puerta a joglares nin joglaressa nin a soldaderas et vedávanla a los adelantados et a los alguaziles.*”

Ya en 1136 hay constancias de la presencia de los juglares en las cortes del reinado de Castilla, y un siglo después también en las cortes de Portugal, Galicia y Aragón, en donde ya se discutía sobre el número de juglares que podía sostener el Rey como oficiales de su casa. En las Ordenanzas Palatinas de Jaime II de Mallorca, se considera que la labor de los Juglares cumple una misión benéfica para el gobierno, ya que ellos logran dulcificar el ánimo del monarca.

Los juglares iban entonces, repetimos, de corte en corte porque en muchos casos no era posible que sea mantenido por las reyes, de tal manera que actuaban en los castillos de infanzones, caballeros o en las casas de las ciudades en donde eran solicitados, asistían y realizaban sus actuaciones, siempre sobre la base de que eran aceptados con especialidad.

Los juglares llegaron, en este plano, a ser considerados parte de un buen pasar en la vida, es decir, para un noble era tan necesario gozar de los servicios de un juglar como cualquiera de los placeres que se podía permitir, pudiendo así tener uno o más de estos artistas a su servicio permanentemente; es el caso de Don Álvaro de Luna, Don Diego López de Vizcaya, Los Condes de Urgel entre otros muchos. Los juglares eran usados por estos nobles, solo como distracción pura y simple, o como una especie de asistente dependiendo de sus habilidades y de sus capacidades, no solo ya en el *arte Juglaresca*, sino, dependiendo la intelectualidad y educación del juglar para poder ser usado como acompañante o como mensajero.

¹⁵⁴ “General Estoria:

Con esta obra, Alfonso X pretendía narrar la historia de todos los pueblos conocidos en el siglo XIII. Es una empresa muy ambiciosa cuto interés, aun incompleta, está en el intento de querer ser una amplia compilación histórica de todos los pueblos conocidos.

Permaneció inédita hasta que Antonio G. Solalinde, en 1930, editó la primera parte. Alfonso X llamaba a esta obra unas veces General e Grand Estoria o solamente Estoria, pero se refirió a ella, con más frecuencia, con el de General Estoria.”.

Carrión Gutiérrez, J. *Conociendo a Alfonso X el Sabio*, Murcia, Dirección General de Cultura Regional de Murcia, 1997, p. 139.

Precisamente como mensajero, el juglar cumplió diferentes labores y posiblemente fue artífice y cómplice de muchas historias tanto privadas como de asuntos más públicos, o incluso asuntos de Estado. Se llegaba a contratar y pagar a los juglares para que, al estilo de los periodistas modernos, difundiesen o diesen razón en verso por los sitios que interesaban al contratante. Se sabía de los juglares su influencia en la opinión de quienes daban en escucharles, y por ello se les compraban sus versos y se les pagaba para que los recitasen o declamasen en donde convenía al interesado. Su posibilidad de estar en muchos lugares le permite al juglar ser un individuo especialmente apreciado por quienes le tienen en estima. Para los eclesiásticos, en principio, los juglares son proscritos morales. Sin embargo, a pesar de las condenas, los *purpurados* tenían sus propios juglares o histriones a quienes recibían en sus cámaras; o en sus visitas pastorales acogían a algún juglar que encontraban de camino.

Algunos municipios pagaban a los juglares, en ciudades europeas se intervenía mediante ordenanzas, ya para limitar las acciones de los juglares, o para regular el número de éstos en las actividades y festividades públicas. Algunos juglares pagaban derechos en los pueblos en donde trabajaban, constituyéndose incluso en el 1202 en España, una limitación al fuero que Madrid podía dar a un juglar, y en la universidad de Lérida en el 1300, se prohíbe a los estudiantes que ayuden dando dinero o vestidos a los histriones, juglares y *Caballeros Salvajes*. Solo si se hacen *Doctores en ciencias* será permitido que se les de comida, pero nunca dones de ninguna clase.

Los juglares llegaron a conformarse en cofradías o corporaciones en Francia, dándose estatutos que conocemos desde 1321. En Sahagún formaron una importante clase burguesa y en el siglo XV en Sevilla existía una calle llamada de *Menestrales*. Incluso en el siglo XV había juglares que eran pagos directamente por las ciudades o por los grandes señores de las mismas. En Italia se pagaba al Referendario o Canterino, que era elegido anualmente e igualmente pagado para que divirtiese a los magistrados.

El juglar asistía entonces, en sus mejores épocas, a cuanto evento social había, casi que se sabía que en una boda iba a estar tanto un sacerdote como un juglar. Se llega a tener en cuenta lo juglaresco como un privilegio señorial incluso.

En el ámbito religioso, también existe testimonio de que los juglares tomaran parte, en fiestas religiosas y celebraciones, en donde se dejaba a ellos los cánticos sagrados y la música. No es de extrañar tampoco que existiese el juglar Religioso, si podemos llamarlo así, aunque no fuera Devoto en sí, ya San Francisco se describía que él y sus colegas eran “*Joculatores Domini*” que debían alegrar y divertir a los fieles con la predicación, cuando el éxtasis piadoso llegaba a su cima, los juglares hacían su actuación exaltando el sentimiento de los asistentes. Un tal Fray Pacífico, solía decir, cuando acababa de entonar sus canticos: “Nosotros somos *Juglares del Señor*, y os pedimos por soldada que os deis a verdadera penitencia”.

Así como el juglar está llamado en diferentes campos de la vida, y con la contradicción entre el rechazo de aquellos que no se dedicaran a las *Buenas y sanas costumbres y la fe*, y el beneplácito de los que estaban dentro de los cánones de los principio imperantes en cada época; igualmente el juglar cumplía con la asistencia a los enfermos, para mitigar los sufrimientos, para divertirles y para hacer que su paso por el dolor fuera menor, o que igualmente el último *recuerdo en el más allá*, fuera agradable. Aquí es de destacar la labor de Francois Rabelais¹⁵⁵, quien sostuvo la experiencia de llevar a los enfermos el placer de la diversión y la risa, y que, como cuasi-galeno y conocedor del sufrimiento físico, consideraba que los enfermos, después de un proceso de diversión y risa en medio de sus dolencias, mejoraban incluso físicamente.

Los juglares, admirados y condenados, aquellos que siempre han existido, independientemente de su denominación, y que en el caso de la sociedad occidental, han existido para fortuna de las artes de la representación y de la presentación, para

¹⁵⁵ “Francois Rabelais.

A respeito de François Rabelais, “o filósofo bêbado”, Bakhtin afirma: Nao resta dúvida de que o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura européia está indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes”, se destacando principalmente por ser um escritor democrático, na verdade ‘O mais democrático dos modernos mestres de literatura’.”

Benedito Leite, F. (2011)): “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais como obra de Maturidade Mikhail M. Bakhtin”, *Magistro*, 2(1), pp, 4-15.

fortuna, a pesar de muchos, de la vida misma; en palabras de Don Ramón Menéndez Pidal, en su escrito, *El Juglar ante su público*:

«Contrastando con el aprecio que vemos hacer del noble Arte Juglaresco en las *Siete Partidas*, hallamos en el mismo código una insistente declaración de infamia lanzada sobre la persona del Juglar. Al lado de los alcahuetes, usureros, perjuros y gente peor, son puestos todos los histriones:

«*otrosí son en fama doslos juglares et los remedadores et los facedores de los zaharrones, que públicamente cantan o bailan o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos, o por facer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non se ríen por ende enfamados.*»

Esta ley excluye de la nota de infamia a los que cantan y tañen para divertir a un rey o a un señor, pero a esos no les da el nombre de Juglares, por donde vemos cuán alejadas quedan las Partidas del uso que refleja Giraldo Riquier cuando, dentro de la misma corte del Rey sabio, nos dice que en Castilla el nombre de Juglar se mantiene con más dignidad que en Provenza y se aplica restrictivamente al que divierte a una corte de pro.

Otras varias leyes de las Partidas insisten en declarar infames a los Juglares y a las Juglaresas, sin distinción ni salvedad ninguna, y la explicación de esto es que nuestro código no hace aquí sino traducir disposiciones del derecho romano o canónico, sin preocuparse de la actualidad castellana. La misma rígida doctrina, y también hemos de suponer que sin atender a la realidad, exponía el jurista de Bolonia, Odofredo (m. 1265), teniendo por infames ipso iure a los juglares que por dinero hacen juegos públicos ya los ciegos que en la plaza de Bolonia cantaban de Roldán y de Oliveros.»¹⁵⁶

Aunque se presente al juglar como un tipo de persona socialmente degradado, la verdad es que no todas las consideraciones sobre el mundo de la Juglaría son del mismo tono, como ejemplo de ello, el mismo Alfonso X, en otra obra llamada *el Septenario*, resalta que su padre Fernando, su noble afición a los juglares; e igualmente Santo Tomás de Aquino manifestaba que el oficio del Juglar no era ilícito,

¹⁵⁶ Menéndez Pidal, R., op. cit., pp. 115-116.

ni pecado, suponiendo la moderación de sus acciones que no deben contener hechos no aceptados o indebidos.

«Y como precisando casuísticamente estos principios, el obispo Ingles Thomas de Cabham, en su Penitencial, escrito a fines del siglo XIII, distinguía los histriones en tres clases: unos, qué desfiguran su cuerpo con torpes saltos y torpes gestos, o desnudándose o disfrazándose con horribles máscaras, todos los cuales son condenables, si no abandonan su oficio; otros también condenables, son los andariegos o SCURRAE VAGI, que no hacen nada, pero no tienen domicilio fijo, sino que siguen las cortes de los grandes y dicen denuestos e ignominias de los ausentes para agradar a los demás; en fin, hay otros, que se llaman juglares (Qui dicuntur jocalatores), los cuales cantan las gestas de los príncipes y las vidas de los santos, y dan solaz a los hombres en sus enfermedades y en sus cuitas, sin hacer las innúmeras torpezas de los saltimbanquis y las danzaderas, o de los que toman figuras deshonestas o hacen aparecer fantasmas por encantamiento o por otro modo; si no hacen nada de esto, sino que cantan al son de sus instrumentos las gestas de los príncipes y cosas semejantes, útiles para el solaz de los hombres, estos tales bien pueden ser permitidos, según dice el Papa Alejandro.»¹⁵⁷

El juglar, visto así, era también un personaje que llevaba la literatura del momento desde sus fuentes a los receptores espectadores, así como el hecho de mantener la memoria cultural del momento, y dentro de estos es evidente que había juglares y personajes de diferentes condiciones, ya que no es de suyo pensar realmente que todos o la mayoría fueran seres depravados o de malas artes.

Muy por el contrario, y como ya se refirió, los juglares también encontraron su ubicación social en ciudades muy famosas históricamente, y que contaron con su presencia:

«En sus habituales desplazamientos de unas tierras a otras, los juglares también se ponían al servicio de los municipios. En las fiestas que se desarrollaron, en 1397, en la ciudad de Teruel con motivo de la coronación del rey Martín de Aragón, hubo danzas amenizadas por la música de diez juglares, que también estuvieron presentes en la recepción que se le hizo al monarca cuatro años más tarde. Y además de trabajar ocasionalmente para el municipio, éstos juglares

¹⁵⁷ Ibid., p. 118.

podían servir como asalariados estables a su servicio. Se sabe por ejemplo que varias ciudades italianas pagaban con las rentas públicas a varios *canterini*, para que divirtiesen al pueblo durante las fiestas públicas. Por otra parte, para contrarrestar la precariedad del empleo y del salario, también los juglares empezaron a formar, como el resto de los oficios, importantes corporaciones ciudadanas, cuyos primeros estatutos conocidos solo los de París de 1321. Desde el siglo XII, los juglares constituían una importante clase de la burguesía de Sahagún, y en el siglo XV, en Sevilla, había una calle llamada de *menestrales*.»¹⁵⁸

La importancia del juglar y sus diversas posibilidades, refuerza la capacidad de los artistas que se dedicaban a dicho oficio y profesión. Sin embargo, la inseguridad de su trabajo, y su peligrosa convivencia con el poder fáctico tan de cerca, pudo acarrear al juglar cortesano una permanente alerta que posiblemente no permitía una libre inspiración constante. Entre tanto, los juglares que pudieron abrazar su libre tránsito y alguna fórmula que les permitiese holgura material por épocas más o menos estables, tuvieron posiblemente temor de otras vicisitudes de cara a complacer a los espectadores, pero seguramente una libertad individual creativa, si se imagina, más diversa.

El juglar en conclusión no es fácil de delimitar, es un término que abarca multiplicidad de posibilidades, y un carácter único en cuanto refiere a quien encarna la juglaría:

«Difícil es formarse una idea precisa del tipo que designa la palabra juglar. Es uno de esos términos de significación muy ancha, que ha sido entendido de muy varios modos, según las circunstancias y las épocas. Aun dentro del mismo siglo XIII en las cortes designaba más especialmente una clase de personas, y entre el pueblo designaba otra: un moralista podía hallar juglares condenables al lado de otros totalmente dignos, mientras un legislador los cree siempre infames.»¹⁵⁹

Siempre solo o acompañado, pero siempre individualizado e identificado con su propio personaje en general, el juglar comparte la versatilidad y la improvisación creativa para poder seguir adelante con la expresión de las artes que tenía, junto con

¹⁵⁸ Herrero Massari, J. M., op. cit., 1999, p. 11.

¹⁵⁹ Menéndez Pidal, R., op. cit., p. 25.

aquellas posibilidades de encontrarse empleado permanentemente o seguir el camino en solitario. En el comparativo mundo de los unipersonales, puede llegar a comprenderse al juglar como un modelo de dicho género. Sin perjuicio de las similitudes, una de las diferencias grandes, y que igual sucede con otras formas antiguas, es el uso de todas las herramientas y las etapas de proceso de un espectáculo hasta su muestra que se sucede en un moderno unipersonal, que además lleva aparejada el uso de la libertad sobre el perfil que se le quiere dar al trabajo, y no siempre condicionado por el uso jerárquico de los poderes, o por lo menos eso se pretende creer.

2.3.4. EL BUFÓN.

El término *Bufón* es usado como sinónimo de Juglar en muchos de los contextos artísticos. Algunos consideran que el nombre de Bufón se originó por la historia de Coelius Rodriginus:

Cuentan que en una fiesta de Erecteto, Rey de ática, en donde en el momento del sacrificio, después de haber sido sacrificado el primer buey, el sacrificador, llamado *Buphon*, abandonó repetidamente el altar de sacrificios hasta que desapareció definitivamente, dejando todo por los suelos. Los jueces y autoridades intentaron procesarle por dicho acto, pero no fue posible hallarlo. Parece que los jueces, sin saber en qué se fundaban, condenaron a repetir dicho acto con sus circunstancias. Al ser un evento chocante, se aplicó la burla al actor que cada vez representaba dicho evento, refiriéndolo con el nombre de aquel sacrificador, el de *Buphon*.

Los bufones tenían, ya en Grecia y en Roma su representación social, siendo incluso solicitados en las fiestas y/o ceremonias, como aquella:

«En el triunfo de Scipión el Africano los reyes y generales vencidos caminaban delante de su carro cargados de cadenas y con la cabeza raída en señal de su esclavitud, y dos o tres bufones igualmente encadenados y vestidos de magníficas ropas, remedaban con sus mimos y gestos a estos desgraciados cautivos para

divertir al pueblo, lo que demuestra, como dice un Sabio, que estos decantados romanos tenían unos sentimientos indignos de los hombres.»¹⁶⁰

Posteriormente, en el medioevo, los bufones fueron introducidos en las cortes para deleite de reyes y cortesanos, y luego de las cruzadas, puede decirse que hubo una moda de tener bufones en las diferentes Cortes Europeas. En Francia especialmente, se configuró como un título de oficio que debía ser provisto por la ciudad de Troyes a la corte. Alemania y Rusia tuvieron también la costumbre de tener *Bufones* en sus cortesanas vidas. Rusia adoptó un sistema con Pedro el Grande, que consistía en hacer bufones a aquellas personalidades que eran condenadas por razones de sus crímenes, y ser motivo de risa de todos.

El personaje del bufón no es un *personaje* como tal se entiende hoy en día, por el contrario, era (o es) un individuo que se configura como tal, y no solo un roll que interpreta. Sin perjuicio de lo anterior, hay que decir que el término se asocia, entonces a alguien que ofrece diversión gracias a su apariencia y/o a su conducta. Un origen del término que identifica al sujeto con alguien ridículo pero de carácter divertido. Más recientemente el término se usa también para describir el comportamiento de alguien que se conduce estrambóticamente, o que, se presenta de manera extravagante y vulgar.

El Bufón o Necio se inscribe principalmente en el medioevo, como un artista que era usualmente acogido en las casas de los nobles con el fin de divertirles y entretenerles. También se conoce como bufón a aquellos artistas ambulantes que entretenían a las gentes en las ferias y mercados. Su imagen no necesariamente responde al patrón de colores y diseños de vestido con que ha sido popularizado. No hay constancia de que fuese o no cierto el uso de los vestidos y diseños que se conocen en la actualidad como algo generalizado, pero parece lógico que hubiese multiplicidad de posibilidades según las circunstancias sociales y geográficas de cada bufón.

¹⁶⁰ Bastus i Carrera, V. J. *Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Roca impresor de Cámara de S.M., 1828, p. 326.

Como ya se ha mencionado para casi todos los diferentes personajes que han practicado el arte en solitario, el desarrollo de habilidades se cara al espectáculo siempre estaba presente, también, en el bufón: canciones, narración de historias y música; adicionalmente se incluían acrobacias, malabares, magia y chistes. La ridiculización de personajes conocidos y la representación y exageración de circunstancias conocidas por los espectadores también eran parte de las acciones bufonescas.

Aun cuando el bufón podía hacer todo un montaje desde su personalidad, no se podría considerar un *unipersonal* total, dado que sus variantes son todas dependientes de la vida de los benefactores de los mismos bufones, y no pocas veces respondían a las exigencias particulares para divertir. Junto con la actividad del juglar, hay similitudes y coincidencias, posiblemente por ello es que se acostumbra a referir juglar y bufón de una manera similar. Sin embargo, entre los mismos hacedores de la vida de bufón hubo discriminación y tentativas de diferenciación:

«Hubo incluso en el siglo XIII, un famoso trovador de la corte de Alfonso X, Guiraut de Riquier, que pidió a su señor que fijara una nomenclatura exacta para distinguir a los presentes nobles de los vulgares dentro del estamento de los comediantes, pues “era totalmente injusto que los recitadores, con cuyas canciones y versos bien compuestos se deleita un público cortesano, se igualaran con los bufones, payasos, volatineros, prestidigitadores y domadores, que desempeñan su oficio en los mercados públicos ante todo el pueblo”. No les sirvió de mucho: los juglares de mano o instrumentistas y los juglares de boca o cantores, recitadores y narradores de la época de Fernando III el Santo dieron paso a la hegemonía de los enanos calzones y piernicortos que, en la corte de los Austria, camparon a sus anchas por los salones divirtiéndolo a su auditorio durante horas y horas.»¹⁶¹

Los hacedores de espectáculos, si la frase lo permite, desde siempre se han visto determinados por el entorno cultural en el que surgen, por consiguiente, no es de extrañar que dichos individuos también respondan a su natural necesidad social de mantener su estatus. La misma naturaleza humana responde a las directrices de sí

¹⁶¹ Jara, J. *El Clown, un navegante de las emociones*, Barcelona Octaedro, 2014, p. 24.

misma. Dentro de los espectáculos unipersonales se hace valer la misma regla de conducta, es decir, que los espectáculos creados y gerenciados por un solo individuo, no se sustrae a las ambiciones con-naturales a los momentos socio-culturales que proveen la continuidad, o no, de cualquier labor al interior de la sociedad. El bufón como tal se confunde con figuras parecidas como la del juglar, y posiblemente con otras modalidades de expresión que tienen su asiento social en la necesidad de diversión (en el sentido de variedad y diferencia) como parte fundamental de la vitalidad humana en general. El equívoco, la diferencia accidental, el ridículo y el estar aparentemente fuera de lugar, han hecho que dichas conductas produzcan una llamada de atención sobre quiénes son los protagonistas de dichas situaciones. Aproximando una definición sobre el bufón, encontramos:

«Individuo que se ocupa en hacer reír, diciendo chocarrerías y ejecutando diversos tipos de juegos, pantomimas, piruetas y canciones. Los bufones mantuvieron y propagaron en la Edad Media el arte del títeres y la marioneta.»¹⁶²

Dentro de la definición encontramos que el arte de hacer reír es convalidado por la sociedad, y valorado su quehacer. Una suerte de contradicción si se tiene en cuenta que, casi siempre, los artistas han sido degradados socialmente, y que su presencia en los altos estamentos del poder se compadece dependiendo la capacidad del artista para no sobrepasar los límites tácitos que la institucionalidad deja patente con sus actuaciones. Un artista no solo se encuentra en el *filo* de sus actuaciones, sino que, además, debe cuidarse de no caer en el espacio de la condena y la ilegalidad. El trabajo unipersonal, en general, lucha por su existencia tanto al interior del arte escénico, en donde muchos de los trabajos artísticos son grupales y cooperativos, sino que también debe subsistir en solitario frente a cualquier limitación o problema que el entorno le plantee por razón de su expresión; solo que debe hacerlo también en solitario al no contar con un grupo que sea responsable correlativamente.

Gómez García define al bufón no solo como un individuo que se dedica a la labor de hacer reír, sino que resalta una visión diferente, gracias a la influencia que el arte

¹⁶² Gómez García, M. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 2007, p. 121.

mismo puede ejercer sobre su propio universo, y que en este caso eleva posiblemente el estatus de aquel ser ridículo:

«Bufón. Personaje de la tragedia *El rey Lear*, de Shakespeare. En ella trasciende sus dimensiones como tipo dramático para convertirse en el “alter ego” del protagonista, dando dimensión a la lógica oculta de los acontecimientos con sus comentarios irónicos y sus canciones populares.»¹⁶³

Posiblemente desde la lectura de un bufón confidente, comentador, motivador de la reflexión, inteligentemente crítico, allegado al poder y lleno de ingenio para poder jugar con el riesgo de estar fuera de lo políticamente aceptable, es que el imaginario actual, también percibe al bufón como ese crítico de la institucionalidad que posee las habilidades suficientes para escapar de la desgracia a pesar de arriesgarse en las fauces del poderoso. Una visión romántica sobre la realidad de un individuo que debía estar en diferentes niveles de la sociedad, y no solo presente en los centros de poder, y posiblemente no siempre en la condición de que dispone Shakespeare para su personaje.

En el análisis que hace Louise Peacock, refiriendo a la visión de Lecoq y de Manson a propósito del bufón:

« [...] vicious play. For Lecoq, bouffons were' people who believe in nothing and make fun of everything' (Lecoq 2002: 124). The play in which they engage, and in which they encourage the audience to engage, is not the naive fun of the simple clown. Instead it has a vicious, potentially risky element. Also, importantly, whilst clowns may appear alone, bouffons always appear as part of a gang, making them potentially more dangerous. A key difference for lecoq between clown and bouffon is that 'while we make fun of the clown, the bouffon makes fun us. At the heart of the bouffon is a mockery pushed to the point of parody' (2006: 118). Lecoq identifies two levels of parody offered by bouffons. The first parodies through mimicry and can be identified as the friendly stage of bouffon performance. Beyond this level comes a second, potentially more spiteful, level in which the bouffon parodies deeply held convictions. it was this level of parody which prompted lecoq to experiment with creating strange body shape bouffons

¹⁶³ Gómez García, M., op. cit., p. 121.

(effectively whole body masks). This corporeal transformation has its roots in the tradition of the medieval Kings's fool and prevents the parody from becoming too spiteful. In transforming themselves physically, actors playing bouffons were able to make the unacceptable acceptable.

Bim Mason suggests that bouffons were taken up by street performers and performers in new circus because 'they may have experienced prejudice towards the world of beggars, travellers and the disadvantaged and are excited by the use of comedy as a weapon rather than the naive sexless comedy of clowns' (Mason 2002: 52). Mason here identifies the distinction between bouffons and clowns: bouffons are potentially nastier and more knowing than their naive clown counterparts. This perhaps arises from the ability of bouffons to 'confront /the/ public with their own limitations' (Mason 2002: 53). By presenting an image of the physically malformed, bouffons place themselves beyond critical comment in our politically correct world.

They also free themselves to comment more sharply on society. 'If you look "Worse than life" from the outset, you tend to feel less inhibited about making comments about somebody else, especially if they look socially more acceptable than you' (Wright 2006: 304).

Bouffons are one step further removed from everyday reality than clowns and they can, therefore, go one step further in their comments on the world around them. Wright, therefore, acknowledges that bouffons are confrontational in a way which clowns are not.»¹⁶⁴

El bufón parece que tiene un foco dramático muy poderoso respecto a otras formas escénicas, como es el caso del mencionado en el texto anterior, el clown. Una característica de libertad y de confrontación frente al público, una línea que permite ser pasada de manera inteligente y rápida dependiendo el contexto de la actuación y sus interlocutores, pero que hace que el bufón sea un cuestionador constante a riesgo de sí mismo.

En este punto podemos encontrar bastantes elementos que en el trabajo unipersonal moderno siguen vigentes; o sea, el riesgo de enfrentarse a la institucionalidad, al público, al oyente, al que ve y al que ríe, solo y en vulnerable

¹⁶⁴ Peacock, L. *Serious Play: Modern Clown Performance*, Chicago, Intellect Ltd., 2009, p. 32.

situación, una circunstancia de *Soledad* frente a la colectividad. Por ventaja quizá cuenta precisamente con ese enfrentamiento de cara a los asistentes, con esa posibilidad de hacerse evidente y de hacer llamado sobre aquello que desea expresar. El peligro de estar solo frente a los espectadores se acrecienta cuando dichos asistentes son poderosos en el ámbito social y cultural.

Los espectáculos unipersonales en la actualidad, posiblemente, no sostienen sobre sus hombros la presión de la censura evidente, como pudiera ser el caso de los hacedores escénicos del medioevo, pero comparten igualmente los demás riesgos socio-escénicos de ser el centro de interés permanente durante la actuación, e incluso más allá de ella, ya que fácilmente es reconocible fuera del escenario y además, es el único identificable del discurso o mensajes emitidos. Una especie de identificación de lo actuado con quien lo actúa sin diferenciar el personaje de quien lo interpreta. Para el caso del Bufón, es posible que se identificara permanentemente al hacedor de la ficción con los personajes mismos, o que simplemente los personajes no existieran más allá de lo que puede comprenderse como facetas histriónicas de un individuo, casi tan cerca cómo se pudiera considerar un síndrome de múltiples personalidades, solo que con conciencia básica para poder hacer de la ironía y la sátira un ejemplo de técnica y táctica al servicio inmediato de las circunstancias de cara al bufón y su labor.

El trabajo unipersonal evidentemente se nutre igualmente del bufón y su historia, de sus técnicas y sus habilidades, pero como se puede deducir, no son exclusivas de este tipo de personaje, sino que se comparten conjuntamente con las demás expresiones que se desarrollan en la soledad de la acción. El unipersonal moderno involucra todo o muy poco, eso depende de la necesidad de quien asume el trabajo en solitario, pero lo que si comparte plenamente, aún hoy en día, es el remarcado carácter de estar en el centro de la producción y a su vez en medio de la recepción de toda la retroalimentación escénica. Aunque el bufón no necesariamente se encontraba en condiciones de libertad ciudadana, como se entiende hoy, se arriesgaba y sobrevivía por sobre todo y como sí mismo, como un elemento social necesario y en riesgo de extinción permanente, posiblemente casi viéndose forzado a seguir a pesar de querer dejar de serlo si fuera el caso. Un estatus social que le pertenece se encuentra en el imaginario social. El *Unipersonal* deja en general una

estela de referencia permanente, ya sea por lo positivo o por lo dramático de su actuación, pero no deja indiferente a nadie en general.

Para el caso de la Edad Media, refiere Bajtin las palabras de Vesselovski* sobre la relevancia social del Bufón:

«En la Edad Media, el bufón es el portavoz privado de los derechos de la concepción abstracta objetiva. En una época en que la vida estaba reprimida en los marcos convencionales de los estados, de las prerrogativas, de la ciencia y de la jerarquía escolásticas, la concepción del mundo se adaptaba a las funciones de esa situación y era alternativamente feudal, escolar, etc.; expresaba su fuerza en uno u otro medio, que era a su vez producto de su capacidad vital. La concepción feudal consagra el derecho a oprimir al siervo, a despreciar su trabajo servil, consagra el derecho a guerrear, a perseguir a la gleba, etc.; la concepción escolar es el derecho a un conocimiento exclusivo fuera del cual nada merece la pena estudiarse, ya podría perturbar el orden establecido, etc. Toda concepción que no coincidía con la tal o cual estado o profesión determinada o derecho establecido era eliminada sin consideraciones, se la despreciaba y se la enviaba a la hoguera a la menor sospecha; se la admitía sólo cuando se presentaba con una forma anodina, cuando causaba risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria. De allí proviene la importancia social del Bufón.»¹⁶⁵

2.3.5. EL SEGRER.

Existían otros personajes que realizaban sus espectáculos, pero que no eran considerados, entonces, como Juglares; es el caso de los segreres, que eran Hidalgos de baja condición que hacían poesía como manera de subsistir para acompañar al ejército y entretenerlo. Llamados también *segreles* o *segueres*, se encontraban en una escala social intermedia entre los Juglares (Clase Baja) y los Trovadores (Clase Alta). Parece que fue una clase de poetas muy extendida por la región española de Galicia,

¹⁶⁵ Bajtin, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1995, p. 88.

*A.N. Vesselovski: “*Artículos selectos*”, Goslitizdat, Leningrado, 1939. pp. 441-442, en ruso.

aunque provenía de la Provenza Francesa, llegaron hasta tierras de León, Cataluña, Castilla, Valencia y hasta Portugal.

Se conocieron en el Vaticano como “Omo del Segre” (Hombre de la vida disoluta y mundana), aunque también se dice que su denominación proviene de un personaje que cantaba canciones árabes de carácter popular: Zejalero, el que canta Zéjeles. Estos segreres pertenecían a la clase de los hidalgos escuderos sin suficientes bienes para escalar socialmente a ser caballeros; acompañaban entonces, por lo mismo, a los que sí eran caballeros, de corte en corte y junto a los monarcas en las guerras, distrayéndolos con sus propias composiciones, gracias a que poseían conocimientos suficientes para ello. Algunos autores como Michelis de Vasconcelos, sí iban a caballo y con armas, mientras que otros solo les atribuyen la labor de distraer al monarca antes de entrar en el combate.

Al pertenecer el segrer a las clases bajas de la nobleza le separaba socialmente de los Juglares, además porque muchos de ellos servían de pajes en las diferentes cortes reales y señoriales, y por lo mismo no consentían ser confundidos con la estirpe juglaresca; por esa razón, entre otras, Alfonso X hizo publicar que no se le diesen bienes, ni regalos ni dineros a aquel que, por “Villano”, se hiciese pasar por segrer o compositor de poesías. Sin embargo, se conoce que los segrer igual eran bebedores y fiesteros, aficionados a las mujeres y a costumbres de tahúres y jugadores, algo muy natural si se tiene en cuenta que igual compartían las condiciones del placer que en cualquier época el ser humano vive, pero que se veía en estas conductas un rasgo predicado de los juglares como característica social de la época; con seguridad no era tal, pero como dicen, “*Crea fama y...*”.

En general el segrer no cantaba solamente canciones o poemas ajenos, sino que componían, como se apuntó, sus propias creaciones, es decir, que además de ser *juglares*, eran también trovadores pero no tocaban los instrumentos que caracterizaban al juglar. Se distinguían del trovador en que sí cobraban por sus canciones, y a su vez de diferenciaban también del juglar en que no pertenecían a su clase social villana al ser profesionales de oficio y no por mera liberalidad casual.

«Es una clase intermedia entre el trovador y el juglar que parece exclusiva de la escuela poética gallegoportuguesa; tal nombre no ha aparecido hasta hoy en textos castellanos ni provenzales.

[...] El segrer era superior al juglar: mientras éste es de suponer que fuese villano, el segrer solía ser escudero; era, pues, un hidalgo, aunque de última clase, que, no teniendo medios para aspirar al estado caballeresco, buscaba en la poesía un medio de vivir, viajando de corte en corte, o acompañando las huestes del rey, para ejercitar allí su oficio, más que para entrar en las lides.

...pero el segrer no solo canta canciones ajenas, sino también las suyas propias... En suma, el segrer es un juglar trovador; se distingue del trovador en que recibe paga por sus canciones, y del juglar, en que es hidalgo y **en que compone canciones cortesanas por su profesión misma** y no por caso accidental como el juglar.»¹⁶⁶

En conclusión, los segreres no pertenecían al género de los juglares exactamente, como tampoco eran trovadores o trovadoras (Que también había mujeres dedicadas a ello); tampoco eran Goliardos o Cazurros, eran posiblemente nada de eso y parte de todo, es decir, una parte intermedia entre la mitad del universo de los artistas del medioevo, con la particularidad de que ellos se diferenciaban de los demás, de hecho lo pretendían constantemente por razones de nivel social y aceptabilidad, lo que redundaba en la posición ante las estructuras del poder establecido y sus componentes. Por lo tanto, hay que reconocer que los segreres poseían su propia Identidad.

Igual sucede con los espectáculos unipersonales escénicos modernos, en donde la variedad puede ser infinita, como infinita la creatividad y la vida, como infinito y especial cada actor o actriz que lo realiza. Aunque puedan parecerse a otros géneros como el monólogo o el discurso teatral, o incluso mezclar las diversas formas escénicas, sigue teniendo su propia esencia.

2.3.6. EL BULULÚ.

El Bululú puede identificarse como un actor en solitario que se dedicaba a la comedia, básicamente, en España caminaba de pueblo en pueblo representando

¹⁶⁶ Menéndez Pidal, R., op. cit., p. 44-45.

(Texto resaltado no viene en el original)

Loas, Farsas o Entremeses. Interpretaba solo todos los personajes, usando su cuerpo y los gestos, la voz y algunos recursos mínimos. En Galicia a finales del siglo XVI arraiga el Bululú para expandirse por toda la península, influenciado seguramente por las manifestaciones de la juglaría medieval y el teatro renacentista.

Es inevitable basarse aquí en un escrito de referencia en el tema, y que nos permite hacer la digresión para conocer los tipos diferentes de grupos y formas de representar, nos referimos al autor de "*El viaje entretenido*", Agustín de Rojas Villandrando, de 1603, donde describe ocho tipos de compañías ambulantes de las que haremos breve repaso terminando en el *Bululú* como hacedor de arte en solitario que interpreta todos sus personajes y sus actos.

a- Ñaque.

Una compañía compuesto por dos actores, enumerada en segundo lugar en la lista de Villandrando, después del Bululú.

Realizan algún entremés, alguna parte de un Auto y rimas de octavas y loas, acompañados de música que realizan con pandero o tamborino, según villandrando los describe de ésta manera:

«Ñaque es dos hombres (...); éstos hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo (que es lo que hacíamos yo y Rios); viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espulgándose el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frio los piojos.»¹⁶⁷

Según el propio Cervantes apuntaba, sobre el actor Navarro, el haberle quitado el hábito de no afeitarse:

¹⁶⁷ De Rojas Villandrando, A. (1603): *El viaje entretenido*, Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm. [consulta: 15 de junio de 2015].

« [...] que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no eran los que habían de representar los viejos y otras figuras que pidieran mudanza de rostro.»¹⁶⁸

Una de las piezas teatrales modernas que recupera el formato del Ñaque en la obra: “Ñaque o de piojos y actores” (1980), del escritor y dramaturgo, así como director José Sanchís Sinisterra.

b- Gangarilla.

Ésta compañía de cómicos ambulantes se componía de tres o cuatro actores y siempre con un chico acompañante que hacía las veces de los papeles femeninos. Según *El Viaje Entretenido*, esta compañía era:

« [...] Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de La Oveja Perdida, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.

Ríos.- ¿Por qué razón?

Solano.- Porque jamás cae capa sobre sus hombros.»¹⁶⁹

c- Cambaleo.

La cuarta compañía que describe el libro de Villandrando, que para la época se conocía como comediantes ambulantes, era el Cambaleo:

« [...] Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares

¹⁶⁸ Gomez García, M., op. cit., p. 320.

¹⁶⁹ De Rojas Villandrando., op. cit., p. 14 y Sigs.

cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspedale da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Éstos, a mediodía, comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno limpio donde halla: porque entre todos tienen una servilleta o los manteles están tan desviados que no alcanzan a la mesa con diez dedos.»¹⁷⁰

d- Garnacha.

Ésta compañía se componía de cinco o seis actores varones, una actriz y un muchacho que solía hacer de segunda dama. Describe Villandrando:

«Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellizcos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y el hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra.»¹⁷¹

e- Bojiganga.

Boxiganga o Bojiganga, que designaba un tipo de compañía corta de cómicos la legua, que se componía por dos mujeres, un muchacho y hasta seis o siete actores. La RAE distingue entre Bojiganga, que define simplemente como un origen romance en la voz “*voxiga*” (Vejiga). Mientras que *mojiganga* la redefine por la palabra *bojiganga* como una breve obra dramática “para hacer reír”, como una pieza cómica, además se relaciona con la burla y la fiesta de disfraces.

Según Villandrando:

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

«En la Bojiganga, bandos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado, y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatos de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacota). Suelen traer, entre siete, dos capas, y con éstas van entrando de dos en dos, como frailes.

Y sucede muchas veces, llevándosela el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Éstos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y solomos, pies de cuerpo, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales o caballerizas; y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es sino tienen cabeza que los rija).»¹⁷²

f- Farándula.

Agustín de Rojas Villandrando sigue su descripción en el viaje entretenido con la llamada compañía ambulante Farándula:

«Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hatos; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Tren unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de “Ojos, decídselos vos”, que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con

¹⁷² Ibid.

las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.»¹⁷³

g- Compañías.

La compañía es otra de las enumeradas en la descripción que hace el autor del Viaje Entretenido en las siguientes palabras:

«En las Compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedías, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben hartos, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho.

RÍOS- - Digo que me habéis espantado.»¹⁷⁴

h Bululú:

Por último tenemos el Bululú, que en la descripción de Villandrando se encuentra en primer orden según su clasificación, y que lo define así:

«SOLANO.- Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes.

RAMÍREZ.- Para mí es tanta novedad ésa como esotra.

ROJAS.- Por vida de Solano, que nos la digaís.

SOLANO.- Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía.

El Bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntase éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: “agora sale la dama” y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que haya remedio.»¹⁷⁵.

Como se ve en la descripción del autor citado, describe al cura de los pueblos como si fuera un empresario repentino, como si fuera un gestor de los cómicos que arribaban a cada pueblo, y a los que se colaboraba organizando les la promoción de la representación y la recolecta de las monedas que pudieran dar para los cómicos. Según el escrito referenciado une al organizador-sacerdote, la compañía del consabido sacristán y la del barbero del pueblo.

La representación podía realizarse en la plaza del pueblo o en una de sus calles y precisamente encima de algún arca o algo parecido, con el fin de que el Bululú tuviera un sitio que permitiera la visión al mayor número de espectadores, y además, hacía las veces de un espacio escénico mínimo. *El Actor cómico o Bululú* tenía la virtud de realizar todos los personajes, usando la versatilidad de sus cualidades y sabiendo también aprovechar las particularidades de los sitios donde se encontraba. La capacidad de adaptación del Bululú, independientemente de su dependencia de los medios del sitio donde se llegaba, es la característica más llamativa independientemente de las necesidades económicas que les hacía pasar malos momentos y una vida un tanto dura.

La técnica del Bululú realizaba sus narraciones de manera polivalente, como ya hemos dicho, un ser que no entra en conflicto letal con sus personajes, sino que usa la evocación para que el conflicto dramático se realice en la imaginación de quien le contempla, al estilo de quien hoy en día escucha un contador de historias o un *tellerman*, como pueden ser los grandes Bululús modernos al estilo del gran Darío Fo o en España el gran actor Rafael Álvarez “*El Brujo*”.

¹⁷⁵ Ibid.

CAPÍTULO 3

EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL

Un acontecimiento es lo único cierto en la realidad escénica, una acción es la realidad de la teatralidad, y sólo en tal evento se produce la magia de la comunicación en todo el sentido amplio de la palabra. Cuando hay muchas acciones desarrolladas por multiplicidad de factores escénicos, la polivalencia de los mensajes, su interacción y confusión, permiten que los espectadores o asistentes al evento, se puedan involucrar en la secuencia alterada de los estados emocionales, contrayéndose en cada instante la misma comunicación en una dinámica centelleante y multifuncional que es condensada y cualificada, tamizada y descifrada en cada mente, espíritu y alma de cada individuo. Cuando este evento es permitido y activado por un solo sujeto en escena, el cual ha hecho nacer, vivir y exponer todo un cúmulo de sensaciones, sin recurrir a otro sujeto actuante en escena dinámica con él, entonces, se convierte en un mago que hace aparecer y desaparecer el universo todo que le rodea, creando a su vez infinitud de posibilidades a su antojo, pero igualmente en la indefensión que implica estar frente al abismo de la comunicación con el público de manera individual.

« [...] the single actor, charged with entertainment value, giving full scope to the interpretative, pantomimic and vocal skills of the artist; built upon life situations that are interesting; providing moods for every taste, offering audiences the intellectual pleasure of creative listening. In her "platform pieces" the character on stage either works with the curtain closed or with suggestive sets instead of scenery. It is up to the lone player to create atmosphere and conjure up settings, properties, and persons in the imagination of the audience without mechanical or artificial means. The aim of these works is to secure the imaginative cooperation of the spectators and to thus create an experience of aesthetic satisfaction. These monodramas differ from the traditional monologues in that they essentially eliminate most of the secondary theatrical resources. In addition, they present characters in situations which involve other people, even though these people are invisible and their actions and speech must be imagined by the

spectator with the aid of that which is inferred by the one player who occupies the stage. This type of solo piece reached Latin America, but did not foster significant original creations in the same vein.»¹⁷⁶

Traducción*:

«[...] el actor único, cargado del valor del entretenimiento, del libre desarrollo de la interpretación, de habilidades pantomímicas y vocales del artista; construido sobre situaciones de la vida que son interesantes; proporciona estados de ánimo para todos los gustos, ofreciendo al público el placer intelectual de la escucha creativa. En su "especial plataforma", el personaje en el escenario o bien trabaja con la cortina cerrada o con conjuntos evocadores en lugar de paisajes. Es hasta el actor solitario que crea atmósferas y conjura la configuración, propiedades y personas en la imaginación de la audiencia sin medios mecánicos o artificiales. El objetivo de estas obras es asegurar la cooperación de los espectadores y la imaginación, para crear una experiencia de satisfacción estética. Estos difieren de los monólogos tradicionales y los monodramas, esencialmente eliminaron la mayor parte de los recursos teatrales secundarios. Presentan personajes en situaciones que involucran a otras personas, a pesar de que estas personas sean invisibles y sus acciones y palabras deben ser imaginadas por el espectador con la ayuda de lo que se infiere por el actor que ocupa el escenario. Este tipo de pieza se promueve en América Latina, pero no logró importantes creaciones originales en la misma línea.»*

El actor, aquel ciudadano, aquel sujeto normal y corriente que posee unas habilidades especiales, como las posee todo individuo por el solo hecho de serlo, que dedica su tiempo y acciones vitales al arte de la interpretación, es el protagonista *solitario* de su propio proyecto. El actor gana en relevancia en este arriesgado tipo de espectáculos, de proyectos, de discurso con aquellos que le ven y oyen. El espacio escénico, independientemente de si es un teatro o es un espacio abierto, sólo es alcanzado por la energía desbordada por ese único individuo; y es el actor el responsable único de su animación y su performativa proyección en las almas y mentes de los espectadores.

¹⁷⁶ Rhoades, D., op. cit., p. 23.

*Trad. libre de Marco Tulio Luna para este trabajo.

«El actor es un poeta que escribe sobre la arena. Los dos términos son exactos. No sabríamos denegar al actor la calidad de poeta, o de novelista, la calidad de un artista comparable a un escritor. Como un escritor, extrae de sí mismo, de su memoria, la materia de su arte, compone un relato según el personaje ficticio propuesto por el texto. Maestro de ceremonias en un juego de cebos, ofrece y retira, añade y suprime, esculpe en el aire su cuerpo en movimiento y su voz cambiante.

Pero lo hace sobre la arena. El edificio no dura mucho, el viento y las olas pronto lo cubren: no permanece más que en la memoria de quienes lo han visto.

Precisamente a causa ello, es algo como un acontecimiento histórico; nos acordamos de las obras de teatro como de lo que nos ha ocurrido en la vida de verdad.»¹⁷⁷

3.1. DRAMATURGIA.

La construcción de un texto, de una estructura dramática por parte de los mismos individuos que van a representar la pieza, que la van a interpretar, puede ser una de las características más llamativas de este Género. No supone que sea la única manifestación de actor en solitario que la use, pero en el caso del unipersonal parece llevar preferentemente esta cualidad; hay muchos autores que escriben monólogos, pero que no necesariamente son para un espectáculo unipersonal.

De nuevo la necesidad de expresar sentimientos, deseos, pensamientos y posiciones político-sociales, entre otras muchas motivaciones, son el motor para que muchos opten por escogen el formato unipersonal y se lancen a escribir para sí mismos. Hay una condensación entre el autor y el actor. Es un eje potente el de escribir los propios textos o indicaciones del unipersonal, ya que en el escenario el que lo representa no se siente mediatizado por las palabras y mensajes de otro que no es él, y de ésta manera, lo que se puede perder en términos de distanciamiento, se gana en representación, que se viene a convertir en una

¹⁷⁷Saura, J. (Coord.), op. cit., p. 116.

Presentación, en una realidad vivencial de un mensaje directo del autor/actor hacia el cuerpo social que le escucha y observa.

Los autores/actores recurren a múltiples posibilidades y herramientas para componer su propia dramaturgia, incluso a material autobiográfico, que les refiere directamente en los textos. Los personajes creados son muchas veces creados desde la propia experiencia vital de quien compone el texto, su vida es la del personaje, con lo que el ente ficcionado es la realidad misma del autor/actor. Una suerte de *personaje ficcionado en una realidad representada*, un personaje, o varios, que el espectador puede leer en sus dos dimensiones inmediatas, decodificando y ubicando el mensaje desde diferentes puntos de vista y con diferentes sensaciones, pero que, dependiendo la calidad de la puesta en escena y la actuación, se condensan en una unidad teatral que conlleva las características de identificación sensible.

La potencia de escribir y actuar lo escrito, permite que el protagonista de estos unipersonales escritos en este estilo sea una representación de sí mismo. Lo anterior trae consigo muchas dificultades, entre las que se destaca el hecho de la exposición máxima en escena, la ubicación central de quien actúa y Crea directamente frente a los observadores. No puede menos que estar preparado, el autor/actor, para cualquier eventualidad y cualquier reacción del universo espectador con respecto a su persona como actor y a las observaciones sobre los personajes creados. La relación entre los personajes y el propio actor, puede, o se supone, muy íntima con la sensibilidad de quien los interpreta, de tal manera que debe el actor estar consciente de ello y permitirse la mayor flexibilidad y polivalencia.

Los objetos y su relación en escena, son también utilizados para crear teatralidad y dinámica, pero que, con seguridad, significan algo más que un simple *utensilio*, ya que preferentemente el Minimalismo es también muy recurrido en este tipo de espectáculos. Los objetos pueden cumplir sus funciones básicas, como es la utilización de los mismos para el objetivo operativo particular de cada uno, al estilo de utensilios, sin embargo, en el mundo teatral los objetos adquieren una dimensión diferente, o por lo menos más evidente. La posmodernidad usa los objetos escénicos con cargas simbólicas y metafóricas, y en el unipersonal actual,

puede ser impregnado y significado en múltiples posibilidades: como simple objeto, como un objeto cargado de simbolismo e incluso como un interlocutor válido. El actor del unipersonal dirige sus energías intra-escénicas a los objetos y al espacio mismo, y en su mensaje, se dirige a los espectadores.

No son pocas las dificultades de una dramaturgia hecha por el mismo actor, y mucho menos cuando se trata de mantener la teatralidad y la conexión con los espectadores, más cuando la atención de todo el espectáculo se centrará, en la mayoría de los casos, en el actor; pero en el caso dramatúrgico, también se focaliza la construcción y el mensaje o mensajes que se expresan en la escena, ya que la doble expresión se funde en un personaje o en varios que son representados por el individuo que se arriesga a estar frente a los observadores, y en último término, frente a sí mismo, a su propia *“ficción de la realidad hecha realidad nueva”*, todo un universo de inflexión humana y de reflexión existencial.

3.2. TEATRALIDAD.

La teatralidad es todo un continente de posibilidades, lleno de contenidos múltiple que se pueden confundir en un aparente caos, según Barthes:

« [...] Es el teatro sin el texto. Es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior [...].»¹⁷⁸

La teatralidad en la anterior opinión, era más centrada en la capacidad de promover la convención desde el origen mismo de la escritura dramática. Entretanto Pavis en su definición en el Diccionario de su autoría, refiere varios elementos de la teatralidad; dentro de ellos la teatralidad como un espesor de signos, igualmente la acepción tomada desde el sitio mismo del teatro, el lugar donde la teatralidad se manifiesta visual y expresivamente, y a la vez donde la enunciación de la palabra y del *Personaje/actor* como enunciador se proyecta, en donde el público observa y participa de la acción. Se presenta un punto de visión,

¹⁷⁸ Barthes, R. *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1978, p. 354.

una mirada, como describe Pavis, que va desplazando la sensibilidad en arte, en género dramático.

La teatralidad también vista como artificio, como aquella característica de *hacer el teatro*, de mantener la conciencia de la distancia con lo real; e igualmente otra asunción de la teatralidad como el hecho que traduce la presencia física de los Actores, de la escena y los signos de convención, el cuerpo, el gesto y en general lo que transmite y condensa esa sensación que se considera Teatral, llena de sentido y contenido.

También se entiende en el lenguaje cotidiano, como aquella acción que se desplaza de los sujetos en su entorno de verdad hacia la actuación, a las conductas de quien hace como si estuviera en un escenario, que no se comporta como naturalmente se ha conocido y lo hace en función de circunstancias de las situaciones con los demás, que pueden asimilarse a los espectadores.

Por otra parte los diversos autores y estudiosos del mundo teatral coinciden en que la teatralidad de por sí es un término que es difícil de generalizar, pero igualmente coinciden en ciertos elementos comunes en su estructura, como el hecho de que hay una intención de totalidad mimética y enunciativa, que puede manifestarse en diversas maneras, narrativas, poéticas o simplemente discursivas. Otro elemento es el hecho de que parece ser que la teatralidad conlleva el mundo de volver a presentar, de la Re-presentación, de contextualizar la realidad mediante la visión de la ficción activa, en donde el actor y el personaje intervienen como una realidad con un diseño especial que supone un mundo pre-textual. Implica la teatralidad, igualmente, una naturaleza artificial y mimética y también presencial y con un componente de ritualidad. El que hace de interprete es parte de la transmisión de la teatralidad, a tal punto, que en la vida cotidiana puede surgir, en cualquier momento en que el *teatralizador* entra en clave de producirla, referenciado en el marco cultural al que pertenezca; por lo tanto, cada teatralidad se manifiesta sobre la base de una codificación convencional común a los que le hacen surgir y a aquellos que le hacen existir como receptores-activos de dichas convenciones, supone una pre-existencia de líneas comunes a un sistema cultural y social. Es la teatralidad, también, ese mundo de auto-referencia

socio-cultural que conlleva un significado universalizante y humano desde la escena.

En el unipersonal, como expresión estética humana, la teatralidad puede estar apoyada en uno u otro elemento con mayor incidencia, pero siempre comporta una relación con el conjunto cultural y social en el que se desarrolla. Puede problematizarse el tipo de expresividad en solitario con respecto a la típica concepción de teatralidad como actividad gregaria, grupal, social. Y que igualmente sea crítica su expresividad intensa en un espectáculo en el que solo se *acciona* desde su puesta en escena en solitario, pero no es necesariamente cierto que se pierde dicha característica en su totalidad. Podría ser una dificultad encontrar los caminos más eficaces para no perder la fuerza de entrar en la convención teatral, y sobre todo mantener dicha intensidad desde el origen del proyecto unipersonal hasta su culminación y representación, pero no por ello se puede descartar de plano que los unipersonales adolecen de su potencia representativa y de su teatralidad.

La tradición ha hecho que en el mundo actual se configuren costumbres y prejuicios sobre el mundo teatral en escena, y que socialmente, parece, que pesa más el trabajo de un grupo de individuos configurados en el trabajo de piezas de conjunto, en detrimento de quien asume el reto de ser el único encargado de activar los códigos, significados y significantes convencionales de la teatralidad, activación que se realiza desde la mirada de un ser polivalente y potencial y operativamente capaz de mantener la energía estética durante todo un espectáculo.

El unipersonal puede hacer uso de los elementos culturales y específicamente artístico-teatrales típicos, excepto el de entrar en el hecho de realizar un acto dialogal con otro actor/personaje, ya que perdería parte de su esencia. Pero eso no significa que no se encuentren mecanismos que logren llevar al espectador a estados de reflexión teatral y social, a estados de lúdica imaginativa. Por el contrario, será de gran valor el que un solo actor-autor-director y productor, logre la comunión con los que le observan.

Es cierto también, que en detrimento de los unipersonales, hay opiniones que solo perciben en este tipo de proyectos una manifestación de un individualismo extremo, que critican la posible incapacidad de crear en conjunto, o ven en ello un extremo ego; pero no hay tal, ya que de ser así, es decir una apología de la individualidad, se tendría que valorar igualmente a otros espacios, como el narrativo, en que los autores crean sus propias obras desde la idea literaria hasta la producción de las mismas.

La teatralidad puede perderse en intensidad, existir o no, pero en tanto en cuanto corresponde a un trabajo artístico teatral, y el caso del unipersonal también, la esencia que permite iniciar una relación teatralizante es la mirada del *otro*, a diferencia de la literalidad, por ejemplo. En general toda obra artística piensa en ese *otro*, pero en la teatralidad no solo se piensa en este destinatario, sino que es la existencia misma la que surge con la necesaria presencia y mirada del espectador. La existencia de la teatralidad bebe de la fuente de la consciencia y mirada del otro.

Igualmente es en el momento en que sucede, en el instante o instantes en el espacio-tiempo que se desarrolla en donde la existencia se concreta, en el proceso de existencia se está haciendo patente la teatralidad, y es necesario comprender que esta situación que se vive en el momento y para el momento, no es el precedente (El texto por ejemplo) ni el consecuente (Por ejemplo las críticas posteriores) el que sostiene la teatralidad, sino que es el hecho mismo de la ejecución para para los demás lo que tiene el sentido profundo de la *Teatralidad*. Es una función social misma, es el formato en el que las herramientas relacionales y sociales tienen sentido en un mundo moderno de codificaciones y convenciones.

La teatralidad, además se concreta en la representación, en donde puede explayarse todo el mundo Convencional para crear ese sentido teatral, con lo que el momento sensible de la representación ha tenido su propio pre-diseño, enmarcado en la cultura que lo ve nacer, y por lo mismo condicionado por el entorno social. La escenificación entonces se particulariza dependiendo el contexto social, cultural e intelectual en el que se desarrolle, y puede o no, tratar de Romper, o crear nuevos lenguajes que incluso pueden atomizar el mismo marco referencial en el que se inscribe; de por sí, este intento permanente de

Rompimiento o de Innovación crítica es constante en el mundo del arte. Una tendencia natural a cambiar y problematizar lo que se queda inmóvil, arcaico o poco dinámico.

El unipersonal lucha, como casi todas las piezas artísticas, por encontrar esa Tensión, esa profundidad de teatralidad, contando con el hecho de que en la escena solo hay un Actor, y en el mejor caso, que es el mismo director y autor de la pieza. La pulsión interna es la verdadera teatralidad, no es solamente lo que superficialmente se muestra, no es el mecanismo espectacular lo que garantiza una vívida tensión dinámica teatral. No por usar muchos mecanismos, colores, músicas, etc., que se garantiza la teatralidad, posiblemente por el contrario, una abundante relación de objetos y maquinaria puede ocultar la verdadera *Verdad fingida pero real teatral*, puede evidenciar, todo lo contrario, es decir, que no hay en el fondo un mundo teatral, no comparte un sentido vital, no logra tampoco llevar ese sentido a una sublimación codificada anfibológica, es decir, no permite ni siquiera la amplitud de posibilidades de asunción del mensaje codificado, no permite la libertad de lo poético, sino que deja la mera superficialidad espectacular.

3.3. PRODUCCIÓN DEL UNIPERSONAL.

Socialmente la soledad es un camino que parece estar unido al desarrollo del mundo occidental Civilizado, hay una Digitalización de la vida moderna. La existencia ha cambiado los espacios modernos de encuentro; hoy en día los medios tecnológicos y los avances sobre la virtualidad han permitido que se creen nuevas formas de relacionarse unos con otros. El internet es el mejor ejemplo, dentro de muchas otras posibilidades virtuales que se hacen con la cotidianidad. La gente ya no se encuentra con la gente en el sentido colectivo que hasta antes de esta revolución tecnológica se entendía.

Sociedades donde se potencia el uso del espacio-tiempo individual, donde la convivencia es Necesaria por falta de recursos para poder vivir en Soledad. Una Soledad que se identifica con la Independencia, con aquel deseo de las grandes sociedades modernas, y que es el de ser Independiente, ya sea económicamente y en

consecuencia también materialmente y espacialmente. Pero la Independencia sobrepasa el mundo de lo materia, ya que el deseo es la independencia en todo plano, incluso sexual, ya que el estar Libre parece garantizar un *mundo Feliz*, el mundo del individuo.

No quiere decir lo anterior que no existe el deseo-necesidad connatural de estar con los Otros, no hay tal ya que sigue siendo un animal político el ser humano; pero tampoco hace uso de la natural relación, sino que desea estar con los otros Sin estar, sin esfuerzo, y solo cuando se desea estar y en los tiempos de apetencia individual. En la red virtual, por ejemplo, la gente se habla incansablemente, desde muy temprano en la jornada de los individuos de la sociedad moderna occidental se está conectado a las redes virtuales de Comunicación.

Sin embargo, al estar tan hiper-conectados virtualmente, el fenómeno es de aislamiento real; por ejemplo, los individuos hablan por medios virtuales incansablemente, y alguno de los emisores/receptores virtuales invita a un evento determinado, una fiesta, una reunión, un espectáculo teatral o hasta un *unipersonal*; igualmente el invitante solicita en la página o medio virtual la opción, típica de las redes sociales, de manifestar si se desea ir, o no, como también la posibilidad de decir que Posiblemente. Ante este ejemplo, experiencialmente se observa que casi todos los conectados son corteses al colocar su deseo de ir al evento en primer orden, es fácil conectar virtualmente con la información y manifestar y hasta confirmar un encuentro para ir a un evento. Pero al final, en el mundo real, el día en que hay que ir, hay un gran porcentaje que no operativiza ese deseo. Aunque no en todos los casos es igual, si hay una mayoría de personas que en frente del ordenador hablan, quedan y se ven con muchas personas, pero que la presencia física es una de las posibilidades contempladas para interrelacionarse.

El mundo que el individuo se ve abocado a seguir, gracias a los modelos de Éxito y de Placer que plantea un mundo de consumo individual, hace que las personas produzcan, consuman y se consuman *unos a otros* mediante el plano relacional de la independencia individual. La solidaridad se canaliza mediante las ONG de Moda o mediante lo que son los mecanismos *Sin Fronteras* que en la televisión y la prensa se promueve como un marketing. Se conoce que los medios de comunicación, en su mayoría por no decir todos, es un poder controlado que vende y promociona los

valores de un estatus quo imperante. Antiguamente el chamán era el inserto en la cúpula decisoria, y ejercía de condicionante *mágico*, hoy en día es la magia de la tecnología la que cumple dicho cometido. Como decíamos, hoy en día la colectividad y la solidaridad se ejerce mediante lejanos mecanismos que reciben el óbolo solidario del solitario independiente para ayudar a alguien, a algún *otro*. Ante una inmediata ayuda, puede llegarse a ser solidario, pero después de la primera vez, se deja en manos de los canales indoloros, a-valorados, limpios que gestionan y canalizan dicha solidaridad. La individualidad invade casi toda la vida moderna de occidente, entonces, ¿para que enfrentarse en crear un unipersonal escénico? ¿Posiblemente para seguir el mismo camino de la individualidad? No parece lógico, ya que en la base del arte está la necesidad y el deseo de comunicar y contar con los demás, en este caso como público o asistente. El arte para si mismo no tiene sentido, el arte es precisamente vital, y la vida del ser humano es social *per se*.

Algunas razones prácticas para enfrentar la empresa de trabajar en un Unipersonal pueden verse en el siguiente texto:

«There are many reasons performer decide to attempt their own solo show.

The challenge.

With no other performer to drive the performance forward, many performers see it as the ultimate challenge of their skill, stamina and creativity. It takes a lot of energy and guts to carry the full weight of a show with no one else to split the burden or bail you out if things go awry. While this is not every performer's proverbial cup of tea, to some, the idea of being able to create your own bespoke show is irresistible.

To some it's a chance for guilty indulgence, an opportunity to perform tour favorite soliloquies from Shakespeare or characters from Dickens that they may never get cast for or a chance to share a story or idea that's been kicking around inside your head, not forgetting to mention that it's an excellent way for a performer to keep up their physical and creative skills during those unfortunate times when they find themselves between jobs.

The Aesthetics.

A key, and perhaps obvious, feature of solo performance is the performer themself. Without them, with no other actors to back them up or take the attention of the audience, there is no live element to the performance, the

audience is dependent on you and this can built a sense of intimacy which can complement many narratives, like the confessional or biographical work.

Some forms of solo performance - stand up comedy, poetry, cabaret and modern circus acts - are solo by convention. The performer is the total focus, rejecting, the shelter of a fourth wall, directly engaging, addressing, acknowledging the audience without the distraction of other performers or characters on stage.

The economics.

By their very nature, solo performances are usually less expensive to mount and can offer greater returns than non-solo shows. That's not to say that all solo performances are, or have to, exist on a small scale, but if the show is flexible, with few technical requirements then its performance opportunities are greatly increased. A show that, at bare minimum, requires little more than the performer, a table, a chair and a CD player can be performed in a theater, café or living room unlike a show that requires dressing rooms, sets and theatrical rigging.»¹⁷⁹

La necesidad de enfrentar un unipersonal puede ser diversa, y además puede responder a motivaciones múltiples. Así las cosas, el unipersonal puede ser que también responda a una necesidad de trabajar solos, una manifestación más de la vida moderna. Una vida que cada vez más invita a estar en el cubículo de casa, en donde el mundo se concentra a través de los cables o las ondas del internet. Es llamativo cómo en las viviendas donde conviven varias personas (Ha vuelto esa necesidad por el artilugio inventado del dinero que obliga a compartir gastos gracias a las re-creativas crisis) sólo existen entre ellos, solo se observan y escuchan, solo quedan en el salón cuando ¡la señal de la internet se cae! En el momento en que no hay señal de televisión o internet, la gente sale de sus refugios universales virtuales para iniciar un diálogo en solitario: ¿¡¡Qué pasó!!?...Claro está, no como un diálogo en condicion bi-direccional, sino en una agitada duda y procura de solución como si la señal fuera una condición *sine qua non* de la existencia.

Dejando de lado un poco este fenómeno social, y centrándonos en su relación con el mundo de los actores, autores, directores etc. del mundo teatral, y en particular del

¹⁷⁹ Bruno, S. & Dixon, L., op. cit., p. 14 y Sigs.

unipersonal, podría deducirse una relación muy alta de su valoración por un producto, el unipersonal, que puede encajar en este sistema moderno de vida.

Podría ser que el unipersonal moderno fuera una manifestación de ese camino que han seguido las sociedades modernas sobre la base de la Productividad, el Éxito y la Eficacia operativa para poder ser felices. Si fuera simplemente así, habría que decir que el unipersonal es el resultado fiel de dicho sistema. Pero parece ser que no es tan sencillo, ya que el mundo del arte es mucho más amplio y creativo que el solo resultado de un teatro comercial y de consumo. Precisamente sea el rescate del trabajo *Uni-Personae* una especie de reacción ante las circunstancias de individualismo y de la producción comercial.

El mundo de enfrentar un unipersonal puede ser más difícil que un trabajo en grupo, puede conllevar mucha más responsabilidad, ya que todo recae en un solo individuo y en su capacidad de gestión, de investigación y creación, a más de que es el único que estará arriba del escenario para transmitir, *di-vertir* y recibir las energías que se desprenden de la actividad a realizar. Puede criticarse por parte de los otros que el unipersonal es un acto de *Narcisismo*, pero si así es en el centro de un querer personal, también es cierto que al exponerse el actor y mostrar sus personajes abiertamente, sin mediadores ni catalizadores, es un acto de riesgo y un deseo de conectar con la colectividad, con los demás que son siempre los receptores deseados. Un acto de comunión en donde lo positivo como lo negativo va a recaer en el individuo que enfrenta este tipo de proyecto.

También es cierto que la sociedad y el mundo del marketing moderno, ha hecho que por razones prácticas se use un unipersonal en detrimento de un trabajo en grupo. La situación de difícil sostenibilidad de un grupo constante y profesional, así como una precaria cultura y política cultural, no dejan espacio a sostener un equipo o grupo de actores, y mucho menos un teatro como tal. Sólo las grandes empresas y algunos pequeños emprendedores se encuentran en el circuito teatral que puede subsistir mediante su propia labor. El teatro es de todos y para todos, de por sí, lo somos todos. El teatro es como el agua, no puede mantenerse mucho tiempo retenida, el cauce logra que se desborden los límites, así mismo, el corazón late con el teatro y por ello se desborda también, y lo hace buscando formas de realizarse. Por ello la manifestación y proliferación de muchas empresas unipersonales

escénicas logran llegar a la superficie del circuito teatral moderno, entre otras cosas, por la necesidad de expresarse y, en la mayoría de los casos, debido a la falta de recursos para que pueda sostenerse un proyecto de muchos actores.

Posiblemente este sistema de *Derechos* sociales individuales, ese *Derecho* a consumir lo que realmente se dice *Hay* que consumir, genera un espacio *Patético* de auto-referencia justificable para un individualismo agresivo y altanero que trata de basarse en la mera existencia, y que trata de disfrazar su *Ego-ismo* a través de un consumo de los discursos tópicos. El trabajo unipersonal puede haber respondido igualmente a un producto que tenía que surgir ante las circunstancias de producción individual. No se puede asegurar que no exista quien ha pretendido usar la forma sin enterarse de su fondo, a pesar de ello, también es cierto que la mayoría de la producción de unipersonales se nutre de éstas necesidades y condicionamientos, de las referencias sociales inmediatas, pero superan dicha superficialidad para ir hacia el polivalente valor de su contenido.

La creación de sentido es el sentido de la creación, por lo mismo el unipersonal surge en el fondo de la necesidad de comunicar algún sentido a los otros, de reflexionar y problematizar los *proto-elementos* básicos que se hacen complejos en la existencia, ya sea con mayor o menor amplitud en la anécdota que se teatralice, pero siempre por la necesidad de comunicar, o sea, de compartir lo que se tiene dentro. En el *Unipersonal Puro* ésta intención está de origen en el núcleo, y es la motivación más grande para seguir adelante a pesar de los obstáculos.

Obstáculos que socialmente son muchos, ya que los prejuicios sociales sobre el arte y en especial sobre el trabajo teatral, siguen vigentes. Las calificaciones sociales sobre el profesional del arte teatral, y más aún del actor o actriz en solitario son, posiblemente, una especie de desplazamiento de la falta de conocimiento y la sensación de inseguridad que se proyecta en todo el mundo occidental y sus sociedades.

Existirá quien no lo quiera ver, ya que solo referencia a los profesionales que han encontrado un espacio en el mundo consumista del arte, y a través de ello una estabilidad mediana a nivel de los valores de éxito que la sociedad prima. Sin embargo, la mayoría de los trabajadores del arte y en particular del teatro o la

interpretación en general en medios televisivos o cinematográficos, son de todas maneras discriminados por la falta de seguridad de la vida del profesional. No es lo mismo un grupo de teatro, con sede y producción económica, que un actor/autor/director de un *unipersonal* desde los ojos de la sociedad, desde su consideración a nivel económico y hasta en su respetabilidad moral y ética. Lo contradictorio es que la misma sociedad es la que igualmente admira y encumbra a sus ídolos artistas, pero que como las hienas, le pueden destrozar a la mínima *ventolera* del grupo social que le contempla.

El unipersonal a pesar de parecer un mundo cerrado sin conexión con el otro es, por el contrario, un acto de esfuerzo vital por conectar más allá de un mero espectáculo, no es un acto de puras habilidades y destrezas, que tanto hemos destacado a lo largo de este estudio, y que en otros actores puede tener sentido. Sino que es una profunda motivación de sociabilidad, de conexión colectiva, de ese deseo de expresar sobre la base de una fuerza creativa, para encontrarse comunicado e inmerso en una estructura social y promover su movilidad y cambio, dinámica que en el sentir vital es connatural a todo el universo, tanto humano como físico; nada está estático y todos necesitamos de los otros para comunicar y ser comunicados.

Los derechos de los autores están socialmente reconocidos y jurídicamente recogidos y protegidos, igualmente los derechos de los directores, productores y algunos derechos de los actores, también pero a nivel socio-jurídico, sigue existiendo dificultades para recoger los derechos creativos del actor en el momento en que se configuran como un todo de conjunto. Acción y que no radica solo en la labor que desarrolla como *uno* u *otro* de los profesionales que se funden en él solo. Es decir, que el actor, como el ser humano que se encuentra en primera línea sobre cualquier calificativo profesional o rol estético, es el principal detentador de unos derechos no solo jurídicos sino de una consideración social que le permitan existir y desarrollar su actividad, aportando sus visiones y reflexiones de vuelta a la misma sociedad. Solo que es evidente las circunstancias de desamparo, no hay más que observar las consideraciones, en la vida de lo cotidiano, a las que se ven sometidos actores y actrices como simples seres humanos, ciudadanos, profesionales y trabajadores. Habría que tratar de alejar esa desconfianza que la sociedad todavía resume a pesar de autonombrarse civilizada y moderna.

3.4. EL ESPECTÁCULO UNIPERSONAL EN SUS EJEMPLOS.

Como toda expresión estética, en el espectáculo unipersonal existen diversos puntos de vista tanto como seres humanos existimos, y por lo mismo, es de suyo aceptar diferentes expresiones que sirven de ejemplo del mismo género, aunque todas difieran unas de otras ya en su forma o en su contenido, pero que igualmente responden el universo de la expresión humana. Los unipersonales pueden existir desde la narrativa, desde la pintura y desde cualquier otra forma de concebir el arte y su espíritu.

3.4.1. EL HIDALGO EN SOLITARIO.

Cierto es que un concepto de espectáculo unipersonal pasa por reconocer su gran apertura, en cuanto a su contenido y su continente, como un flexible recipiente de goma que permite su ensanchamiento y su estiramiento en múltiples formas; pero, sin perder su esencia, aquella que, posiblemente, es la misma capacidad de interactuar internamente con los diferentes modelos de interpretación y acción en solitario. Incluso, aquel unipersonal que lleva cada individuo en su interior, en su gran capacidad de comentarse a sí mismo, de monologarse imaginativamente, de soñar despierto interpretándose como protagonista de su vida y sus sueños, de sus anhelos potenciados por el placer y la necesidad.

El gran quijote de la Mancha, es aquel que todos llevamos dentro y fuera, aquel unipersonal diario que aventura la propia categoría vital para adentrarse en las propias elucubraciones y deseos hechos sueños y realidades. Una dimensión psicoestética, primitiva, necesaria y humana, (Incluso animal si se adentra la reflexión sobre la posibilidad de soñar de los seres llamados irracionales, e incluso de crear), una potencia necesaria psicológicamente como proyección e introspección sobre la realidad y la consciencia vital, sobre el mundo neuronal y la representación interna de un mundo que rodea a cada individuo.

El gran Quijote de la Mancha, nuestro ser más humano, Alonso, el señor Quijano, el individuo caminante y creativo, el que se re-bautizó, se re-creó como Don Quijote, aquel que habitaba en la Mancha; este individuo creado por otro creador, es

posiblemente un gran unipersonal, un gran monologante en voz alta. La realidad superada por la acción y la interacción. Así ocurre en la aventura con mase Pedro, en donde se encuentra con su Unipersonal en contraste con otro alucinado interprete de su propia estética unipersonal artística.

En este grandioso pasaje de las realidades de Don Quijote, puede verse una serie de acciones que se superponen sobre sí mismas, pero que mantienen su independencia desde el punto de vista del concepto de una acción unipersonal. Recordando el capítulo XXVI de la magna obra Cervantina:

Don Quijote se encuentra con uno de los personajes puente o de conexión entre las dos partes de la obra, en este caso representado como un titiritero, Maese Pedro, quien realiza uno de sus actos de Títeres ayudado de un asistente, el cual declamaba o narraba la historia que sucedía en el retablo, al uso de un Trujamán, de una especie de intérprete de la realidad que se teatralizaba. Don Quijote se involucra en la representación de la historia de Maese Pedro sobre los amores de don Gaiferos con su esposa Melisendra que se encontraba cautiva por lo moros. El caballero de la triste figura la emprende contra el retablo, destruyendo los títeres y casi dando de baja al propio titiritero. Posteriormente el señor Don Quijote compensa al titiritero, y excusa su comportamiento en los encantamientos que acostumbraban embaucarle.

« [...] - Ahora acabo de creer – dijo a este punto don Quijote-, lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra [...]».»¹⁸⁰

Don Quijote en este episodio se encuentra inmerso en su propio mundo, superado por la teatralidad que le lleva a los subterfugios del arte. Un camino que hace de don Quijote víctima real de la exaltación de la teatralidad y de la capacidad de la acción sinestésica del arte de la escenificación. Una especie de poesía vital que atrapa al espectador, en este caso específico al señor don Quijote que trabaja con él y sobre él, y no solo el aspecto aparentemente pasivo del que observa. Al respecto es interesante apuntar:

¹⁸⁰ De Cervantes, M. *Don Quijote de la Mancha*, Introducción, edición y notas de José Luis Pérez López. Castilla la Mancha, Empresa Pública Don Quijote 2005 S.A., 2005, p. 496.

«Einstein (con la ayuda de Tretjakov) pone en discusión, a partir de Rudolf Bode, esta idea del estado emotivo inducido en el espectador por contagio mímico, o bien por efecto cinestésico. Por los movimientos del actor, pero sintetizando un vasto espectro de propuestas teóricas y de hipótesis científicas elaboradas por los autores y por las disciplinas...desde la psicología experimental hasta la psicofisiología, desde la reflexología hasta la psicología de la estética [...].»¹⁸¹

Es necesario resaltar, también, el paso de los conceptos de sinestesia hacia su conjugación o complementariedad estética con la cinestesia, que plantean autores como Marco de Marinis desde las reflexiones hechas por Einstein, pasando por Meyerhold hasta la teoría de las acciones de Stanislavsky:

«Con la teorización de Einstein sobre los movimientos expresivos (pero también con las más o menos coetáneas de Meyerhold y de Stanislavsky) la cuestión de la eficacia del actor, de sus movimientos, de sus acciones escénicas...podríamos decir que tal teorización se desplaza del plano de la sinestesia al de la cinestesia, o bien para ser más exactos –y no me parece un juego de palabras vacío- al plano de la ‘sinestesia de la cinestesia’, es decir, de los efectos sinestésicos, de plurisensorialidad, que provoca en el espectador la percepción de los movimientos escénicos, sean estos orgánicos o expresivos[...].»¹⁸²

Así las cosas, puede decirse que, posiblemente, la escena en que don Quijote se abalanza contra el retablo de Maese Pedro, fuera motivado desde la emoción y la transferencia sinestésica/cinestésica que produjo la capacidad de influir en los espectadores, unos más que otros según sus características, que desplegó maese Pedro y su ayudante.

Es posible que no todo sea atribuible a la “Locura” que despliega sus sombras sobre el protagonista de la novela de Cervantes, que por cierto, es una de las características que se suele atribuir a don Quijote, el de estar en un mundo paralelo que encuadran como locura. Sin ánimo de entrar en este debate, sí es de apuntar que, con los nuevos panoramas de análisis psiconeuronal y psiquiátrico, entre otras muchas disciplinas, las características del Unipersonal visionario interno del personaje podría referirse

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

a un síndrome de doble personalidad, de bipolaridad o de cualquier otra característica psico-comportamental que hoy en día se reconocen como existentes y posibles.

De tal manera Don Quijote se ve emocionado y excitado frente a la representación que ocurre en el retablo de maese Pedro, y como consecuencia posible de dicho estado, interviene directamente en el espectáculo en una dimensión que rompe con la convención. Los espectadores no son pasivos, aun cuando se encuentren, modernamente, en sus sillas o palcos; sino todo lo contrario, son partícipes y existen en la representación, incluso como parte viva que condiciona el mismo tipo de espectáculo, y por supuesto, la relación de los actores entre sí, sus relaciones con los personajes y con ese mundo de ojos expectantes. Una suerte de diálogo emocional, de interactuación silenciosa verbalmente, pero que se transmite como el “efecto mariposa”, al estilo del proverbio chino: *“El aleteo de las alas de una mariposa puede provocar un tornado al otro lado del mundo.”*¹⁸³

Posiblemente la virtud del arte de la representación, en este caso mediante un retablo y sus títeres, es precisamente ese hecho de captar y sobrecoger el “alma” de quien se interesa en observar un espectáculo; y en medio de dicha relación emocional se encuentra el debate sobre el efecto catártico de la tragedia que Aristóteles deja como legado en su *Poética*, pero en su caso se entiende como un acto liberador tanto en el género trágico como en cualquier otra manifestación, un efecto que ha sido debatido desde que el estagirita dejó la interpretación de dicho término bastante abierto y polivalente:

«Para evaluar la interpretación de la catarsis trágica como descarga o purificación del temor y la compasión es preciso considerar la teoría aristotélica de las pasiones y sopesar el grado en que Aristóteles las concibe como algo que atañe no solamente a creencias, sensaciones, y actitudes o disposiciones, como

¹⁸³ “El científico y meteorólogo Edward Lorenz desarrolló una teoría llamada «efecto mariposa» según la cual el simple batir de las alas de una mariposa en un extremo del mundo, puede provocar meses después un tornado en el otro extremo del planeta. Pero la teoría va más allá, tanto es así que bajo «efecto mariposa» se define aquella circunstancia o hecho que, siendo independiente de otros, acaba por provocar consecuencias irremediables incluso para quienes en su origen no tienen relación con los primeros”.

generalmente se reconoce, sino también a procesos y alteraciones fisiológicos, como él mismo expone en su tratado “Del alma y la Ética nicomaquéa”.»¹⁸⁴

Igualmente se refiere al término *kátharsis* dentro de una acción comunicativa y pedagógica Joan-Carles Mélich:

«El concepto de *katharsis* aparece definido en la poética de Aristóteles (1449b) como un efecto de purificación sobre el espectador. Éste libera su ánimo. En la *katharsis* las corporeidades de la vida cotidiana se comunican emocionalmente, afectivamente. Al entenderse como síntesis de *poiesis* y *aisthesis*, la *katharsis* juega una función activa y pasiva al mismo tiempo; es una mediación creadora y receptiva. La experiencia estética culmina en la *katharsis*, y ésta se manifiesta como la acción educativa en sentido estricto en la vida cotidiana.»¹⁸⁵

Es este un abordamiento del fenómeno de la *katharsis* desde la síntesis de una perspectiva de “tensión vital”, de pulsión activa que mantiene el equilibrio entre las tensiones necesarias de las fuerzas vitales universales (Acción-reacción) ¹⁸⁶, donde todo se mantiene en permanente acción, de lo contrario no se podría entender el espacio-tiempo. Eugenio Barba y Savarese refiere este fenómeno palpable en el teatro Nō Japonés:

«La oposición entre una fuerza que empuja hacia la acción y una fuerza que la retiene se traduce, en el trabajo del actor japonés en una serie de reglas que contraponen –para usar la terminología del actor Nō y del actor Kabuki- una energía usada en el tiempo.

¹⁸⁴ Trueba, C. *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 52-53.

¹⁸⁵ Mélich, J. C. *Del extraño al cómplice: La educación en la vida cotidiana*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 166.

¹⁸⁶ “[...] las fuerzas son acciones que unos cuerpos ejercen sobre otros. Estas acciones presentan una particularidad, y es que cuando un cuerpo ejerce una fuerza (acción) sobre otro, éste ejerce sobre el primero otra fuerza (reacción de igual módulo y recta soporte, pero de sentido opuesto. Este postulado se debe a NEWTON y constituye una de las leyes fundamentales de su Mecánica.”

Fernández Ferrer, J. y Pujal Carrera, M. *Iniciación a la Física* (T.I.), Barcelona, Reverté S.A., 1992, p. 69.

Según una de estas reglas, los siete décimos de la energía del actor deben usarse en el tiempo y solamente tres décimos en el espacio.»¹⁸⁷

Reconduciendo lo anterior sobre la base del posible mundo Unipersonal de don Quijote, podría pensarse que durante la representación de Maese Pedro, no solo influyera su “*única y singular*” forma de interpretar la realidad y “*su*” realidad, sino que, además, el efecto que ejerce el arte sobre su sensibilidad le permite entrar en el mundo especial de una posible catarsis. Sin perjuicio de que, como se ha apuntado, la misma definición y alcances de dicho término es un mundo de diversos posicionamientos intelectuales. La catarsis no necesariamente excluye lo racional, de tal manera que en el señor don Quijote, hubo posiblemente esa mezcla de razón y afectación que produjo la posterior acción participativa de la historia que se representaba en el retablo, una acción propia, única y evidente.

«La comunicación *kathártica* no tiene lugar básicamente a nivel del *logos*, aunque ello no significa que no pueda ser objeto de racionalidad. La comunicación *kathártica* escapa a toda posible estrategia política o tecnocientífica. En la *Kathàrsis* la comunicación es fundamentalmente afectiva pero capaz de dar luz a la razón. La *kathàrsis* no niega la racionalidad, simplemente la vitaliza...La *kathàrsis*, por tanto, conserva su carácter inmediato, espontáneo y pre-predicativo que caracteriza a las acciones pedagógicas en la vida cotidiana...la *kathàrsis* es una comunicación empática. La comunicación *kathártica* no es privada, aunque tampoco absolutamente pública, si por pública se entiende política (un “nosotros” social).»¹⁸⁸

Es pertinente decir que la concepción de una catarsis producida desde la visión Aristotélica, evidentemente, tiene otras contracepciones o posiciones reflexivas divergentes:

«Contra la interpretación de la catarsis como un efecto de <purga> o <purificación> de las emociones en los espectadores, G. F. Else propone que el término *pathēmátōn* de la definición de la tragedia <no se refiere a las emociones de los espectadores, sino a las *páthē* trágicas, los actos ‘fatales y dolorosos’ que hemos

¹⁸⁷ Barba, E. y Savarese, N. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*, trad. Bruno Bert y Edgar Ceballos, Ciudad de México, Grupo editorial Gaceta, 1988, p. 24.

¹⁸⁸ Mélich, J. C., op. cit., pp. 166-167.

identificado como el material básico de la tragedia». Esta interpretación interna (o estructural) de la catarsis plantea que la purificación catártica se da en el seno mismo de la acción dramática [...].

Else plantea que la ignorancia (agonía) libera al personaje trágico de la polución moral y es un requisito para experimentar la compasión y el temor, pues el espectador puede decirse a sí mismo: «tú puedes compadecer a este hombre, pues él es como tú, un hombre bueno más que malo, y es *katharós*, libre de contaminación» [...].»¹⁸⁹

Posiblemente el subtexto unipersonal del Quijote se encuentra ante una representación que le hace identificar la acción dramática de la historia narrada con su propia visión del dolor y la compasión, sobre su propio ser. Una posibilidad que le posee como una imagen delante de un espejo, en donde, sin una razón de conocimiento esclarecedor, le hace moverse a la acción como si fuera una lógica y necesaria exteriorización de cualquier ser humano que sea bueno, como él.

«Las emociones que nos provocan las tragedias se asemejan a las que experimentamos en medio de circunstancias trágicas reales, pero se distinguen de éstas en que van aunadas a un placer peculiar, de índole estética. La tragedia imprime al dolor cierta grandeza y elocuencia, alejándolo del sufrimiento humano real, el cual suele asumir caracteres distintos; en ocasiones incluso grotescos e inverosímiles, cuando no incomprensibles y hasta banales, pese a su magnitud o exceso.»¹⁹⁰

El fundamento “*Unipersonal*” del discurso interno de Don Quijote sigue las líneas más profundas en su desarrollo, intercalando sus acciones con los otros personajes a los cuales da entidad ya real, ya fantástica o simplemente dejándose llevar por ellos y sus propias acciones. Por otra parte, se debe subrayar que aquellos que también se encuentran como espectadores de la representación de Maese Pedro, se configuran como observadores de un meta-teatro real, es decir, se embelesan y se placen del espectáculo del titiritero, y no solo eso, además, son espectadores de la reacción de don Quijote, encontrándose frente a ese otro personaje-espectador se

¹⁸⁹ Trueba, C., op. cit., p. 55.

¹⁹⁰ Ibid., p. 56.

sorprenden y, posiblemente, se divierten con dicho rol de caballero andante, todo un espectáculo. Además, y por si fuera poco, todos estos personajes, lo sabemos, son parte de su propia historia respecto de aquellos que les observamos, leemos e imaginamos al estar contemplando la obra total de Cervantes.

Desde el punto de vista del protagonista de la novela de Cervantes, la realidad de su monólogo interior y su expresión externa ante el mundo que vive, tienen su propia causa-efecto; sin mayor dilación ni intermediación que la misma situación dialógica de cualquier ser humano que opta por accionar y re-accionar en un continuo contacto con las circunstancias, ante un sistema de percepción comunicativa activa en cada momento vital; situación palpable que obliga en cada momento a tomar decisiones y arriesgar la acción correspondiente. En síntesis: la vida misma y su riesgo de existir.

Las emociones producidas por las interacciones con el mundo psicológico de cada ser, y aquellas inducidas y creadas por los estímulos del mundo exterior, entre otros muchos mundos posibles, como el onírico o el intangible espiritual, se re-acondicionan para generar un sinfín de redes de acción continua, es decir, un movimiento incesante y universal. Como parece ser, el contacto con lo sublime del mundo estético, reconduce dicha vitalidad y la condensa en una ficción que procesa las emociones de manera codificada. El arte del teatro, de la representación, incluyendo el género de los títeres, puede lograr ese dialógico mundo sintético. Sin embargo hay que observar que no todo es atribuible a dicha ficción, ya que para ello también debe haber una voluntaria aceptación de dicho mundo de la codificación de la representación, el pacto ficcional. Al respecto los comentarios de Sun-Me Yoon:

«Este pacto debido a las características de un retablo exige la aceptación de un mayor número de convenciones. En primer lugar, en lugar de seres reales, suben a escena simples títeres, muñecos sin voz ni expresión y con mínimas posibilidades de movimiento. Todo en ellos es puro significativo, no tienen vida fuera de la escena y casi se podría decir que forman parte del decorado, pues su tarea es semejante a un telón de fondo que ilustra desde un segundo plano la representación, que más que tal es una narración. De aquí se desprende la

segunda convención, que es la de mirar a los títeres y hacer como si el muchacho que narra no existiera corporalmente y escuchar sólo su voz de “trujamán”.»¹⁹¹

Según Yoon, el personaje Don Quijote no confunde las realidades con las ficciones gracias a que no termina por entrar en la aceptación de la convención. Es posible que su punto, el de Don Quijote, sea la pluralidad de elementos comunicativos que se le superponen pero que no se confunden gracias a que delimita bien la representación de la realidad, o por lo menos de su realidad. Según lo cual, entonces, Don Quijote no es arrastrado por esa comunicación especial catártica que le sugieren los elementos animados en el retablo; además sugiere Yoon, que el señor Don Quijote se encuentra en guardia, desconfiado ante la representación gracias a sus experiencias pasadas que le han hecho confundirse. Sin embargo, es de preguntarse, ¿ante que sucumbe el personaje para motivar la reacción de arremeter contra el retablo?, Yoon se plantea que:

« [...] don Quijote no sucumbe a la ilusión teatral sino al texto dramático que emite el muchacho ayudante de maese Pedro, esa voz incorpórea que narra la ficción. Don Quijote no presta atención a los muñecos sino que sólo está atento a lo que escucha. Dicho de otra manera, no funde en una sola línea el texto con la representación.»¹⁹²

Al parecer, desde este punto de vista, don Quijote, el Unipersonal personaje, hace caso al texto dramático, se crea en su perspectiva una sincronía con ese texto, que además, no sale de los títeres ni del titiritero, sino que, al estilo de una banda sonora o una narración de fuera, se convierte en la vía para recorrer las vivencias narradas, olvidando incluso de donde proviene físicamente dicha narración.

El discurso unipersonal que resalta en el personaje como proyección real se condensa en su capacidad para crear y re-crear las circunstancias mismas que le rodean, para reconceptualizar, trocar, mudar etc., como por “*arte de magia*” las circunstancias que vive en cada momento. De acuerdo con Yoon en su texto, es cierto

¹⁹¹ Yoon, S. M. (n.d.): *Centro Virtual Cervantes, La aventura del retablo de maese Pedro*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_41.pdf. (Consulta: fecha de consulta: 20 de agosto de 2016).

¹⁹² Ibid, p. 424.

que el Quijote como obra configura dos momentos diversos en cuanto al punto de vista estructural:

«En la primera parte de la novela, don Quijote era dueño y creador de sus aventuras. Su locura era la que actuaba sobre la realidad, transformándola. En esta segunda parte, en cambio, don Quijote se encuentra con que los planos de la realidad y la ficción se intercambian y superponen, fuera de su control, como caras de una misma moneda.»¹⁹³

Interesante es pensar en el unipersonal que en la primera parte nutre el mundo de Don Quijote, en donde se configuraría, posiblemente, un discurso mucho más completo y lleno de elementos de este tipo de posibilidad estética de cara a lo que pudiera ser una representación escénica. Elementos en donde el protagonista (Personaje-actuante, actor-creador) lleva las riendas de su desarrollo aventurero, de sus anécdotas e historias, de su contacto con el mundo y su formación, con la deformación y reconfiguración según sus capacidades, habilidades, deseos, y posibilidades. Un Quijote que a su vez siente el mundo que le rodea (Espectadores), a quienes en algunos momentos les ofrece todo el espectáculo de sus acciones, otras veces les involucra y emociona y otras tantas les hace personajes, víctimas, receptores o simplemente “*discípulos a quienes dirigir y educar*”. Esta primera parte desarrolla en el unipersonal del protagonista toda una panoplia, todo un cajón de herramientas que le permite construir, adecuar y re-interpretar la vida a su alrededor. Todo este particular mundo solo es posible gracias a las destrezas y habilidades que el sujeto protagonista puede tener a su alcance, dependiendo también de su habilidad para accionar y reaccionar, para improvisar y consolidar situaciones en un instante determinado; una especie de “*repentismo*” que sorprende a quienes rodean dicho personaje, que a la vez que espanta con sus acciones, atrae y captura en admiración total. Es decir, el mismo Quijote ejerce una posibilidad de “*catarsis*”, independientemente de la teoría que la defina, sobre aquellos que viven con él dichas aventuras (y evidentemente, haciendo abstracción, la captura total de la atención de los que leemos sus andanzas).

¹⁹³ Ibid., p 426.

Puede compararse, en este punto, con aquel que se encuentra como actor en solitario en el mundo escénico, es decir, aquel que como actor asume la responsabilidad de un espectáculo en su totalidad; como el que prepara un tipo específico de narración artística, de configuración estética de cara a ser comunicado (posiblemente una diferencia con el unipersonal del Quijote), de ser puesto en escena para otros. Éste, el actor, al igual que Don Quijote, se convierte en un creador de su propia realidad, a más de que sea preparada o simplemente improvisada; se convierte en un punto de inflexión entre quienes le observan y la realidad circundante, y a su vez un punto de inflexión entre su unipersonal interior y la capacidad de exteriorizarla. A su vez es sorprendente en sus acciones y reacciones, las cuales nadie puede saber si son preparadas de antemano, o simplemente responde a la escucha de su entorno, de los espectadores, de la naturaleza, etc.; en síntesis, sensibilidad creativa como acción tiempo-espacio, como su transcurrir en tiempo real, elementos todos que el actor-creador reconduce en pos de sus objetivos, si los tiene; o simplemente manipula, reinventa y saca partido de las situaciones.

El palpar del público, la respiración de los espectadores, la búsqueda de la interacción, de la sinestésica relación a través de su cinestesia y otros elementos, en fin, el placer de conducir y ser conducido en medio de la representación, se ven recompensados si se logra llegar a esa *catarsis*, a esa fascinación de los observantes sobre aquello que se representa, se cuenta, se narra, se actúa, se gesticula, se escucha, se siente y hasta se vive. Igualmente puede ocurrir lo contrario, la total desconexión de la convención, el alejamiento de todo elemento estético de la representación, la identificación del individuo como solo un ser que no conecta ni comunica, corriendo peligro entonces hasta su propia existencia. No es raro encontrar relatos de Juglares o Cómicos ambulantes apaleados, amenazados, vejados o echados de las ciudades y pueblos. Recordar que la *infamia* pesaba sobre los Juglares:

«Pero los juglares eran seres contradictorios, medio ángeles, medio diablos, y ni aun en su época de más esplendor, en el siglo XIII, acallaron la mala opinión que

acerca de ellos habían asentado los legisladores romanos y los padres de la iglesia.»¹⁹⁴

Posiblemente, entre otras cosas, también se pudo deber a que no hubo posibilidad de fascinar, de contactar y exaltar la atención de aquellos que serían los espectadores; o todo lo contrario, que se exaltaron tanto y tan efectivamente que excitaron en los espectadores acciones de intervención física en la escena, llegando incluso hasta el uso de la violencia.

Cuantas veces no fue apaleado Don Quijote, perseguido, amenazado o vejado al paso de sus andaduras por aquellos parajes en donde, posiblemente, no logró conectar ni empatizar en sus aventuras con otros personajes:

«Los gallegos que se vieron maltratar de aquellos dos hombres solos, siendo ellos tantos, acudieron a sus estacas, y, cogiendo a los dos en medio, comenzaron a menudear sobre ellos con grande ahínco y vehemencia. Verdad es que al segundo toque dieron con sancho en el suelo, y lo mismo le avino a don Quijote, sin que le valiese su destreza y buen ánimo; y quiso su aventura que viniese a caer a los pies de Rocinante, que aún no se había levantado; donde se echa de ver la furia con que machacan estacas puestas en manos rústicas y enojadas.»¹⁹⁵

Existe otro punto de vista que involucra la posibilidad de una estructura unipersonal, ya no sólo desde el discurso narrativo del personaje de Don Quijote, de su visión interior y su percepción exterior; y es precisamente el hecho de que en este capítulo interviene una representación escénica en manos de Maese Pedro. Este titiritero es el artífice, el artista que despliega sus habilidades, sus destrezas para representar, utilizando el género de la “animación” de objetos y de medios humanizados para contar historias. La representación se reduce a un espacio, el retablo, de dimensiones mucho más pequeñas que lo que se evoca o narra, y dentro de dicho espacio, es el espectador que conviene en aceptar dichos límites para observar, concentrar y atender lo que allí se va a sugerir, lo que va a ocurrir. Es un principio casi cinematográfico de concentración de foco, lo cual hace el efecto *lupa*, es decir, que cuando el foco se dirige hacia un espacio-tiempo determinado, todo lo

¹⁹⁴ Menéndez Pidal, R., op. cit., p. 115.

¹⁹⁵ De Cervantes, M., op. cit., p.110.

que sucede en ese punto en concreto gana en dimensión y capta toda la atención de los espectadores.¹⁹⁶

Una digresión rápida sobre la importancia de los títeres en la actualidad permite ampliar el horizonte sobre lo que contiene realmente dicha técnica y su multiplicidad de usos y de posibilidades, e incluso, de la ampliación sobre sus procesos de desarrollo. Tradicionalmente, en general, la mayoría de las personas asumen la técnica de los títeres como un género menor respecto de las artes escénicas teatrales; o simplemente se ha visto, en la actualidad, como dirigida al público infantil, en donde prima un carácter leve. Lo cierto es que es uno de los géneros más antiguos y presentes en el histórico vital de la humanidad; la necesidad de *animar*, de dar vida a lo inanimado, de significar y re-significar todo aquello que rodea al ser humano y su existencia, de tratar de dar sentido a aquello que pareciera no tiene ningún contenido de significación en su esencia, y que por ello es transformado o reconducido hacia objetivos estéticos, espirituales o instrumentales, dentro de muchas otras posibilidades.

Para el caso de maese Pedro, puede suponerse que es un “manipulador” o titiritero que mínimamente conoce su manejo, las posibilidades de la técnica, las claves de la manipulación, las limitaciones del espectáculo y la proyección de su arte. Todo basado, claro está, como se viene manteniendo, en las habilidades y destrezas del *hacedor artístico*, en las capacidades desarrolladas de cara a pretender crear y mantener el espectáculo, y en este caso, su Unipersonal particular.

Para el Titiritero también se aplica el debate sobre la catarsis que se mencionó con anterioridad, pues todo artista tratará de comunicar, de conectar con el espectador, de ahí su mucho o poco éxito en cuanto se refiere a la comunicación y su posibilidad de transmitir lo que se desea, hartó difícil y complejo, pero que es el objetivo de casi

¹⁹⁶ “Otro género actual que supo aprovechar el gran auge de los títeres fue el cine. Innumerables películas han utilizado en algún momento un mecanismo para mover un objeto o a un personaje, como el caso de ‘King Kong’, con la famosa mano gigante articulada, o el paraguas de Mary Poppins. Los títeres dentro en el cine se incluyen dentro del género de los efectos especiales, cuyo origen lo vemos en los complicados mecanismos para mover en un personaje cara, manos y pies de forma que pareciese lo más real posible.”

todo aquel que se encuentra en escena. En este caso, el mundo de los títeres o de los objetos animados, en donde existe una intermediación, un estadio intercalado entre la presencia directa del actor y sus espectadores no se escapa a los mismos principios y objetivos escénicos. Los objetos animados son ese *intermediario*, ya que el manipulador o manejador de los títeres puede, o no, ser visible para los asistentes al espectáculo, pero no por ello dejan de entrar en comunión y convención, usando solo los objetos manipulados, llegando a condensar todo el entorno en el espíritu y la imaginación de cara a concentrarse en la “*vivencia*” que transmiten los seres animados. Si a ello incluimos los efectos conexos; como puede ser un texto determinado, una narración, música, efectos especiales, luces, etc., entonces el efecto comunicativo y sinestésico puede ganar en intensidad y efectividad.

Podría decirse que el ser humano, o, incluso algún animal que pueda concentrar su atención en algo determinado, llega a focalizar toda la sensibilidad según la capacidad de sugestión del individuo que observa y la habilidad de quien actúa o manipula aquello que sería un objeto inicialmente inanimado. La posible ilusión hace que exista una comunicación entre quien manipula los objetos y quienes aceptan la convención de la técnica escénica. La visión del otro se involucra en la ficción, y esa *otredad* es sustancia de dialógica interacción. La comunicación es permanente, fluida y complementaria si existe el placer y el compromiso de los sentidos de quien ejecuta la actuación y de aquellos que intentan seguir dicha ficción.

«La alteridad con la realidad ajena no es una alteridad radical porque, de no ser así, no podría concebirse la comunicación. No existe un acuerdo comunicativo, un <ceder a cambio de>, sino una complicidad plena. El artista se ve comprometido en su producto, en el objeto estético, como una corporeidad en otra. Pero dado que nos movemos en el ámbito del mundo de la vida, el compromiso es de complicidad.»¹⁹⁷

Si la capacidad de maese Pedro en el arte de la representación de la obra mediante títeres es de grado excelente como para crear esta empatía con el espectador, o si la narración de la historia que realiza “*Su altavoz*” (El Trujamán muchacho) es la que

¹⁹⁷ Mélich, J.C., op. cit., p.167.

potencia dicha empatía, pueden ser planteamientos independientes y motivo de diversos análisis; sin embargo, en una actuación, en un unipersonal estético, es decir, preparado para configurarse como obra artística mínimamente, todos los elementos confluyen en el objetivo final: Contar y comunicar. Así las cosas, maese Pedro debía conocer las artes del movimiento de las figuras y sus posibilidades, aun cuando finalmente fuera sorprendido y superado por la reacción, repentina ante lo que era esperable en la convención teatral, de uno de los espectadores, la furia y conducta final de Don Quijote. Lo cierto es que puede suponerse que el titiritero conocía mínimamente el manejo de los títeres, de tal manera que a los espectadores les significara algo, o les sugiriera semejanzas *animadas*, vitales.

«Los movimientos del títere para nada deben ser gratuitos, por el contrario deben ser acciones dramáticas que lo definan en su condición de muñeco, de personaje y al mismo tiempo demuestren el virtuosismo de su animador actuante. Es posible prescindir en el teatro de títeres de la escenografía, las luces o la música, pero lo único verdaderamente insustituible es el títere y el titiritero.»¹⁹⁸

Maese Pedro es el titiritero que se encuentra en su camino de representaciones a Don Quijote, posiblemente en la ruta que acostumbran a realizar los cómicos de la época, y que les llevaba por el mundo de pueblo en pueblo. Se conoce que maese Pedro es frecuente por esos lares, ya que el propio ventero reconocía al recién llegado:

«- Este es el famoso titerero que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de Melisendra libertada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto; trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos, ni se imaginó entre hombres...dos reales lleva por cada pregunta, si es que el mono responde, quiero decir, si responde el amo por él, después de haberle hablado al oído; y, así, se cree que el tal maese Pedro está riquísimo; y es hombre galante, como dice en Italia

¹⁹⁸ Parra Perdomo, P. *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*, Cali, ediciones Universidad del Valle, 2006, p. 33.

*bon compañero, y dase la mejor vida del mundo; habla más que seis y bebe más que doce, todo a costa de su lengua y de su mono y de su retablo.»*¹⁹⁹

Como se aprecia, por lo menos el ventero da fe, aun cuando no es una opinión profesional, de la calidad de aquel titiritero; el cual expresa cuando le ve: “*¡Cuerpo de tal -dijo el ventero- , que aquí está el señor maese Pedro!; buena noche se nos apareja*”. Significando el placer con el que es acogido el artífice del retablo. Y abunda en contar a Don Quijote sobre la historia que se verá, aquella de Melisendra libertada por don Gaiferos, la cual califica como una de las mejores en el reino. A pesar de que el ventero no sería un “crítico” sobre la labor de un artista de la época, mejor dicho, de los cómicos ambulantes, sí trasmite el placer y la empatía que predispone sobre el espectáculo y las habilidades del titiritero. Interesante resaltar que el arte puede hacer repetir el placer de ser apreciado, es decir, que no es el hecho artístico tan efímero como se puede pretender, sino que es susceptible de su repetición ante espectadores ya enseñados, y que la conexión puede verse reforzada y hasta enaltecida al conectar con aquellos que se sienten especiales al ver lo que ya conocen. Al estilo de los placeres que suscita el repetir una canción muchas veces y no cansarse de su sabor y su ritmo, por el contrario, siendo apropiada hasta el punto de conocer al detalle cada giro tonal y cada momento musical. Igual pasa con las historias que se representan escénicamente, aunque únicas en su momento, dejan un poso indeleble en el espíritu de cada ser que ha contemplado la magia de la actuación.

Maese Pedro, es de recordar, es el cómico ambulante que sostiene su espectáculo en solitario, a pesar de ir acompañado y ayudado por una voz narradora, pero realmente, es un trabajo unipersonal que utiliza medios y elementos para poder desarrollar su representación. Sin embargo, maese Pedro, no es tal, sino que realmente es Ginés de Pasamonte, uno de los liberados por Don Quijote en una de sus aventuras. Un pícaro liberado que conoce así de antemano a su libertador, aunque éste no le reconoce, con lo cual, Ginés tiene ventaja bajo su nueva personalidad, y usa dicho conocimiento para sorprender al caballero de la triste figura a quien le dice reconocer gracias a su mono adivino, quien le ha “informado”

¹⁹⁹ De Cervantes, M., op. cit., p. 489.

de quienes son Don Quijote y Sancho. Este momento mágico deja anonadados a los presentes y muy inquieto al caballero de la triste figura.

Aquí, maese Pedro desarrolla su habilidad en un segundo plano, *actúa* sobre su espectador Don Quijote y aquellos que le acompañan, juega la ventaja de su conocimiento anterior y ejecuta el número con su mono amaestrado. Evidentemente parece un vulgar engaño en primera instancia, sin embargo, denota las capacidades de maese Pedro, su gran habilidad para desarrollar la improvisación sin perturbar ni delatar su verdad interior. Una actuación dentro de otra actuación, no solo la del roll de maese pedro, sino todo el uso del retablo dentro de la misma obra literaria, y a su vez el juego de hablar del mismo carácter de los artistas; todo un mundo metateatral digno de Cervantes, ya que fue él, precisamente, uno de los primeros autores Españoles que hicieron uso de dicho recurso:

«La reflexión artística, técnica, conscientemente utilizada por el autor y los personajes de la obra teatral, no ha existido siempre, surge en la civilización occidental a partir del s. XVI. Cervantes es, como ya dijimos, el primer dramaturgo español que utiliza conscientemente estas técnicas...Pese a que no nos dejó una teoría o una preceptiva concreta en torno a su teatro,, ésta se puede extraer de los prólogos de sus obras sobre todo de los comentarios de los protagonistas de las mismas.»²⁰⁰

Así las cosas, el metateatro hace su aparición en medio de la lectura del Quijote, con lo que el lector, o sea el que abre sus páginas y se introduce en este unipersonal Quijotesco, también se encuentra inmerso en este encuadre re-encuadrado. Una suerte de muñecas rusas que se contienen una a otra, pero que a su vez se confunden y se superponen. Es lo mismo que sucede en un proceso de creación unipersonal escénico, donde el actor que asume dicho reto, está sustentado por el individuo que en realidad es; igualmente inmerso en las habilidades expresas y ocultas que son sustancia connatural a ese ser original, en sus destrezas conocidas y sus posibilidades, en la capacidad de proyectar y controlar las posibles variables futuras, en las apropiaciones para conjurar eventos varios, capacidad de improvisación, etc.

²⁰⁰ Suárez-Andres, I., López de Abiada, J. M. y Molas Ramírez, P. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum, 1997, p. 22.

Todo un mundo de posibilidades según el interés y el riesgo que se desee tomar en la ejecución de un unipersonal, y si se aventura a ello, es como la vida misma cada día, cada minuto: gama de posibilidades, conocimiento somero de lo que puede suceder y riesgo para asumir vivir.

«Don Quijote llega al mundo en el momento en que su autor Alonso Quijano decide transformar -conscientemente- su status de lector por el actor. A partir de ese momento y hasta el final de la representación, vivirá dentro de esa 'locura', es decir, dentro de su vida como actor disfrazado. Esta sólo terminará cuando – también a conciencia- decide terminar con su representación de Don Quijote de la Mancha y sigue siendo Alonso Quijano.»²⁰¹

Cuantas veces el lector, o el espectador u observador de una obra artística se deja llevar por la misma contemplación, por la sugerencias catárticas que transmite la misma; cuantas veces, como los niños, se convierte el espectador en el protagonista, sueña con aventuras, y vive intensamente todo lo que lee, oye y/o ve. Arboleda continúa opinando al respecto:

«Para mí –dice- la 'locura' de Don Quijote [...] se podría ver como un estado racional consciente dentro del cual Alonso Quijano se comporta como comediante profesional. Lo que parece 'locura' es en el fondo una entrega absoluta a otra vida. También los comediantes 'dell'arte' italiano utilizaron técnicas ('juegos') similares para hacer más 'efectivas' sus improvisaciones. Hacer teatro es un juego, pero un juego serio, tan serio que parece otra realidad. Don Quijote no es ninguna víctima de ningún 'encantador', sencilla e irónicamente ésa es su táctica, o mejor, una de sus técnicas por medio de las cuales desea obtener su efecto dramático, su objetivo por y para el cual salió de aquel 'lugar de la Mancha': buscar aventuras, actuar. Esta es la verdadera esencia dramática y novelística de la locura, que, por boca de su héroe, Cervantes nos trasmite.»²⁰²

Siguiendo la opinión de Arboleda, entonces, puede decirse que en el fondo, el arte de la representación, del estar en escena, de la actuación es una acción lúdica.

²⁰¹ Arboleda, C. A.. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 66.

²⁰² Ibid.

Aunque suene a frase de cajón, se sabe que en inglés se denomina a la representación en el teatro, a una pieza teatral, entre otras posibles expresiones, como *Play* (palabra que también se usa para tocar un instrumento o para una actuación en el teatro o la televisión, entre otras muchas acepciones del término en inglés).

El Juego es lo más serio de la vida; claro está, cuando los participantes juegan totalmente y sin reticencias, juegan con la verdad, con la vida misma; es decir, conectando con la referencia del juego y sus reglas. No hay nada más interesante que jugar de verdad, o lo que es lo mismo, creando ilusiones y proyectando retos y habilidades puestas a prueba. En este caso Don Quijote, siguiendo la reflexión sobre el metateatro de Cervantes, se encuentra en una gran actuación, en una realidad que se aleja de la locura en tanto en cuanto es un roll, un carácter, una acción desarrollada casi bajo el guion de la “improvisación” (valga la contradicción), o sea, como la vida misma, la cual es un incognito camino que se camina, un guion básico dependiente de la improvisación para poder seguir adelante.

Si Don Quijote se encuentra encarnado por el señor Alonso, y si éste roll es su manera de “jugar” ese mundo creativo, qué más podemos decir de Maese Pedro; quien juega entonces no solo un roll dentro de su intención vital, sino que además en el momento de encontrarse con el Caballero de la Triste Figura, no es reconocido por éste, con lo que Maese Pedro debe existir como tal y ocultar a aquel libertado por Don Quijote, un condenado llamado Ginés de Pasamonte, un delincuente que ahora se encuentra actuando como un titiritero, el cual, según parece, es un buen ejecutor del arte de los títeres, convirtiéndose así a su vez en otro gran unipersonal dentro del mismo que ya sostiene. Y finalmente potenciando luego infinidad de posibles personajes y situaciones a las que da vida mediante la animación de sus muñecos:

«Se trata pues de un tipo de reduplicación por medio del cual se obtiene un reflejo especular que repite en un fragmento de la obra –por medio de determinadas similitudes- a la obra que lo contiene. Entre este episodio, que pone al descubierto algunos de los procedimientos de la creación literaria, y la obra que

lo contiene se establece un paralelismo estructural en la interacción autor-narrador-público.»²⁰³

Es profundamente unipersonal la estructura que se referencia, esa que se constituye entre un autor, el narrador y su relación con el público; la sencilla, y compleja a la vez, conexión del creador y la creación junto a los espectadores. Un actor de creaciones unipersonales en el arte escénico precisamente se caracteriza por ser autor y a la vez sus personajes; su relación con su entorno, incluso, va más allá del nexo relativo a los espectadores o público. Llega a sensibilizarse y concienciarse hasta la dirección del viento o la intensidad de la luz, la hora del día o el olor de la sala, etc. para estar atento a cualquier necesidad de cambio de intensidad, de acentuación del argumento o simplemente del cambio y la improvisación “*creactiva*”. Continúa Irene Andres-Suárez referenciando a George Haley:

« [...] la relación que existe entre el autor-delincuente, Ginés de Pasamonte, y el titiritero Maese Pedro, así como la de este último con su ayudante, es, esencialmente, la misma que existe entre Cervantes y su cronista, Cide Hamete, y la que, a su vez, se establece entre este último y su traductor e intérprete. Ginés de Pasamonte, al igual que Cervantes, es autor literario, creador; y ambos se ocultan tras las máscaras del titiritero Maese Pedro y del historiador Cide Hamete.»²⁰⁴

Este efecto de *reflejo* es muy importante si de un espectáculo unipersonal se habla modernamente, ya que es precisamente esta suerte de proyección-ocultamiento el reto del individuo en este tipo de producciones, y, además, es una de las diferencias con otros géneros cercanos como pudiera ser un Monólogo permanente. El individuo que afronta un unipersonal se encuentra en uso de todas las posibilidades, es decir, en su posición todo es posible, y a la vez todo es consecuencia de su iniciativa y gestión.

Si se compara toda la visión de los superpuestos espectadores y autores de una obra estético-artística, o incluso de la vida misma, con las teorías de la causalidad, podría decirse que el efecto y la causa se sucederán ininterrumpidamente hasta el infinito,

²⁰³ Suárez-Andrés, I. López de Abiada, J. M. y Molas Ramírez, P., op. cit., pp. 20-21.

²⁰⁴ Ibid.

y, a su vez, se agotarán hacia el pasado en la gran duda sobre el origen de los tiempos, la *causa original*. Solo la visión de cada individuo y su posible capacidad para recomponer una macroestructura unitaria, puede dar sentido a cada uno de los elementos que se contienen y se autoreferencian en una exposición artística, en este caso, en un espectáculo unipersonal, y en particular, en el evento que Maese Pedro realiza mediante sus títeres.

«La unidad se logra cuando existe un principio generador que va seleccionando [sic] y jerarquizando todas las partes y contenidos de la obra hasta constituir un todo diferenciado y único. A este todo se le suele llamar *macroestructura*. La macroestructura se expresa mediante una o unas pocas macroproposiciones que el lector o espectador construye para dar sentido y coherencia a la obra...La macroestructura no es algo que el espectador tenga que interpretar o inventar, ya que es algo que la obra ha de contener y manifestar de manera explícita y no ambigua; es lo que permite, por lo mismo, que las interpretaciones y “lecturas” del sentido de la obra de los diversos espectadores no sean solamente divergentes...la macroestructura es un núcleo común de todas las interpretaciones con pretensión de “validez” o “legitimidad”...»²⁰⁵

Evidentemente que el gran mundo del Quijote no se desmorona ni se desconfigura cuando se analiza una de sus partes, como tampoco deja de estar en el horizonte, y en el mismo cauce dramático-literario, la unidad de carácter en cada una de las “aventuras” del protagonista. En un espectáculo unipersonal dramático se contiene también esa característica, con la virtud y dificultad de que dicho mundo recae todo en un solo individuo. Maese Pedro desarrolla en síntesis ese mundo de autogestión con su retablo, comunicándose con sus espectadores mediante el “*ánima*” insuflado a sus elementos “*animados*”. Las visiones desde el espectador son variadas y polivalentes, pero en la unidad y su macroestructura no debe permitirse la confusión de esa relación objetivo-subjetiva que haga perder la esencia del mensaje estético, independientemente de las variantes discursivas sobre dicha relación:

«Entre las muchas asociaciones antitéticas que la estructura objetivo/subjetivo convoca –o atraviesa–, podemos señalar algunas de carácter general y que tienen

²⁰⁵ Trancón, S. *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos. Colección Arte, 2006, p. 382.

que ver con la definición o constitución misma del teatro: la relación entre realidad (objetiva) y ficción (subjética); entre cuerpo (objetivo) y conciencia (subjética); entre el signo (objetivo) y su interpretación (subjética); entre texto (objetivo) y su recepción (subjética); entre *intentio operis* (objetiva) e *intentio lectoris o spectatoris* (subjética); entre mimesis (objetiva) y fantasía (subjética); entre una interpretación limitada (objetiva) o la deriva infinita de la deconstrucción (subjética), etc. La lista podría continuar.»²⁰⁶

Al final, al parecer, todo recalca en la posibilidad de aprehender un mensaje, de saber decodificar unos signos y símbolos, de poder desarrollar, en síntesis, una relación comunicativa que posibilita el conocimiento de algún fenómeno o idea. Teoría del conocimiento que está en la base misma del arte:

«Para abordar de manera global el tema de las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo necesitamos acudir a tres teorías modernas –una filosófica, otra científica y otra sociológica– que coinciden en un principio fundamental: la imposibilidad de marcar una frontera nítida entre objetividad y subjetividad, entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el mundo. Nos estamos refiriendo a la fenomenología, la teoría cuántica y la teoría de la cognición social.»²⁰⁷

El arte de la representación se encuentra también en el ojo del huracán de la comunicación, posiblemente, como casi todo el arte, es parte de su razón de ser. El retablo de Maese Pedro contiene todo un mundo de referentes, desde el metateatro hasta lo simbólico de los mensajes que posiblemente insertó el autor de la novela, y que a su vez, en la libertad de los personajes, también insertó en la representación de los fantoches del retablo, y, que a su vez se proyectan sobre los espectadores-personajes y sobre los lectores-espectadores. La verdad y la libertad como sustancia de la vida, es la misma materia de la que hace vida el arte del teatro; la versión de la vida en la representación tiene profunda raíz en la “*verdad*” y en la “*Libertad*”:

«De modo que la verdad y la libertad son hechos reales, objetivos. La verdad y la libertad constituyen la base de todos nuestros procesos cognitivos, sin los cuales el mundo y nuestra propia existencia perderían todo interés y consistencia.

²⁰⁶ Ibid., p.47.

²⁰⁷ Ibid.

Pero al mismo tiempo, existe el engaño, la mentira, el error, la fe, la creencia y la alucinación, del mismo modo que existe la herencia, la genética, la biología, el inconsciente, el instinto, la locura, el ambiente, la alimentación, la educación, la imposición, el miedo. Porque todo esto existe, el teatro nos interesa: la escena es un lugar especialmente privilegiado para cuestionar la verdad y la libertad, para “ponerlas en juego”. Queremos saber cómo el hombre elabora la verdad, el valor que le otorga, cómo distinguir la verdad del error y la mentira; dónde empieza y acaba la libertad y, por tanto, la responsabilidad; qué podemos llegar a hacer y qué no podemos en modo alguno alcanzar; en qué medida nuestros actos nos conducen hacia la felicidad o la infelicidad, etc.»²⁰⁸

El unipersonal de Maese Pedro se manifiesta mediante su propia estructura en tanto en cuanto es una representación que se sustenta en él mismo, en su habilidad y su arte interpretativo. El ayudante que le acompaña, hace de “altavoz” narrador, pero mantiene su dependencia del arte del titiritero que es quien expone toda la destreza y el ingenio, y sobre el que recae en últimas toda la polivalencia de personajes y al mismo tiempo la visión macroestructural y la unidad de los espectáculos que realiza. La comunicación con el entorno y su efecto sobre los espectadores dejan en libertad, en plenitud de quienes le observan el decidir sobre la verdad y la ficción, en identificarse y proyectarse sobre sí mismos mediante la magia de lo que ven u oyen, y por consiguiente, en lograr sobre la realidad una reacción o varias según cada individuo logra conectar con el acto de la representación. Cuando esto se logra en un espectáculo unipersonal, todo el mérito debe atribuírsele al individuo que se ha enfrentado al proyecto de construirlo y ponerlo en escena para que sea apropiado por los observadores, aquellos que a su vez asisten al espectáculo con su unipersonal interno, con ganas y posibilidades de desplegar su conducta y ejercer su libertad dependiendo el grado de comunicación activa que logren en la asistencia viva a la representación o al acto artístico en general; posiblemente eso pudo suceder al señor Don Quijote, quien a su vez nos representa a todos los que asistimos al evento de la vida, siendo nuestros propios protagonistas de nuestro unipersonal vital, y también espectadores de los unipersonales de los otros, como también coprotagonistas, antagonistas, agonistas, o simplemente figurantes de forzada

²⁰⁸ Ibid., p. 67.

participación en la vida de los otros unipersonales. Locura o cordura, qué más da, si al final la creación es de continuo una reacción a todo lo que nos rodea, es la única forma de sobrevivir:

«La conducta humana y las relaciones interpersonales están llenas de incertidumbre, confusión amenazas, promesas y deseos profundos relacionados siempre con la verdad y la libertad, con la posibilidad de conocer la verdad, ser libres y alcanzar o no la felicidad. Esto nos interesa y con esta materia construye el teatro sus dramas y comedias. El teatro pone ejemplos y crea modelos de todo ello. Seres humanos que buscan la verdad, la libertad y la felicidad y por ello sufren, luchan y entran en conflicto consigo mismos, con los demás y con el orden social en el que viven. La esencia del teatro tiene que ver con todo ello, con las ideas que nos fabricamos en torno a la verdad y la libertad y los actos con los que nos defendemos del error, la mentira, la humillación la explotación, el descontrol y el miedo. Sin ello, el teatro moriría irremediablemente.»²⁰⁹

En este maravilloso pasaje del retablo de Maese Pedro se encuentra la complejidad del arte teatral, en donde la verdad y la ficción se condensa y se complejiza. Una muestra del gran potencial de representar todo el mundo que se contiene en la vida misma, y que, particularizado en la posibilidad de ser creada y re-creada por un solo individuo, pone de manifiesto la habilidad de sintetizarse en un solo actor-creador toda la red de intersubjetividades hechas proyección comunicativa, tanto hacia el interior del individuo como hacia el exterior del mismo, poniéndose en contacto continuo con la esencia interior de cada uno de los que observan y participan desde la expectación y la aparente pasividad de un observador, pero que denota la profundidad de identificarse y proyectarse sobre el mismo que actúa en el centro de la escena de manera simbiótica y muy personal:

«Digamos que el teatro parte de una premisa teórica que podríamos formular mediante una serie de enunciados encadenados y paradójicos: 1) *El hombre es ante todo un ser emocional, pero necesita controlar sus emociones.* 2) *El hombre no es un ser racional, pero necesita serlo.* 3) *El hombre no sabe qué es la verdad, pero necesita conocerla.* 4) *el hombre no es un ser libre, pero necesita serlo.* Necesidad significa aquí “preferencia”, “utilidad”, “adaptación”, “evolución”,

²⁰⁹ Ibid.

“autotranscendencia”, emergencia de niveles superiores de conciencia y creatividad...El teatro establece siempre una relación entre verdad y ficción, entre realidad real (lo que es) y realidad posible (lo que puede ser), y entre realidad posible (lo que puede ser) y la realidad imposible (lo que no puede ser). La realidad posible y la realidad imposible pueden ser fuente de placer-displacer (deseo, evasión, fantasía, sueño) o de displacer-placer (catarsis, liberación del miedo, el dolor, la angustia). Pero hay una sutil frontera entre todos estos mundos reales, posibles e imposibles. La verosimilitud teatral se establece en función del mundo que se crea: si es real, ha de ser verosímilmente real; si es irreal, ha de ser verosímil dentro de ese mundo irreal. Pero tanto un mundo como otro ponen siempre en juego las ideas de verdad y libertad y se asientan sobre ellas.»²¹⁰

La Verdad y la Libertad están en el fundamento de quien se enfrenta a su destino unipersonal, y son el motor que posiblemente motivaron y movieron los mecanismos del autor del Quijote, y que a su vez transmitió, libremente, a todos los personajes y en particular al caballero andante Don Quijote, el cual cuenta también con su percepción y búsqueda de dichos deseos mediante su libre albedrío frente a la representación de Maese Pedro. Una libertad y deseo de la búsqueda de la verdad que mueve tanto a quien realiza el acto representativo, así como a aquellos que asisten con sus unipersonales a observar con lo que la posterior re-acción obedece a dichas motivaciones; toda una complejidad de la cual hacemos parte todos los que asistimos al acto de vivir.

La unidad de todos los elementos básicos del arte de la representación y aquellos volátiles de la vida inmediata son responsabilidad del actor-creador de cualquier unipersonal escénico, pero dicha unidad también incluye la responsabilidad en el sentido Bajtiano:

«Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en sí son ajenas una a otra.

(...)

²¹⁰ Ibid.

¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida...

La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. La personalidad debe ser plenamente responsable: todos sus momentos no sólo tiene que acomodarse juntos en la serie temporal de su vida, sino que también deben compenetrarse mutuamente en la unidad de culpa y responsabilidad.»²¹¹

El mundo de un espectáculo Unipersonal lleva aparejado la responsabilidad tanto vital como escénica y artística, es un reto artístico que se conecta con el soporte vital condensado en un solo individuo, el cual no debe olvidar la dialógica y polivalente existencia humana y tampoco la existencia estético-artística. Y continúa Bajtin diciendo:

«Y es inútil justificar la irresponsabilidad por la “inspiración”. La inspiración que menosprecia la vida, no es inspiración sino obsesión [...]

El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad.»²¹²

La capacidad histriónica, las habilidades, las destrezas y la ejecución de las mismas en un momento de actuación unipersonal no pueden esconder sus responsabilidades -ya del actor, ya del espectáculo-, de toda índole, en una profunda inspiración o conexión catártica con los demiurgos o musas del arte. Precisamente es mucho más exigente dicha responsabilidad de conciencia vital presente y no ausente en un espectáculo de ésta índole, más aun cuando hay un único individuo en escena que debe estar alerta a todos los elementos internos y externos, vitales y estéticos, escénicos y orgánicos, etc. Y que por lo mismo debe soportar tanto las

²¹¹ Bajtin, M. M. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2003, p. 11.

²¹² Ibid., p. 12.

acciones como sus consecuencias y culpas, pero todo en su solo ser y por su propio ser-acción. En el caso de Don Quijote es claro que asume, algunas veces a su pesar, las consecuencias de las acciones que desplegó, ya como vitales en su conducta o ya como expresiones éticas, estéticas o filosóficas.

3.4.2. GIGANTE UNIPERSONAL: GARGANTÚA.

La risa como un acto de libertad, el carnaval como su marco referencial, la contradicción y la socarronería frente a la seriedad y el culto²¹³. François Rabelais en el siglo XVI escribe cinco novelas que narran las aventuras de dos gigantes: Gargantúa y Pantagruel, padre e hijo respectivamente. En 1532, aproximadamente, es publicado el libro *Pantagruel*, y que se conoce está basada en *Las grandes crónicas del gran y enorme gigante Gargantúa* de autoría anónima.

Posteriormente, Rabelais escribe *Gargantúa*, que es una especie de edición mejorada del anterior libro, en donde la narración es más cuidada pero, igualmente, más alejada de las tradiciones orales y la originalidad popular de su primer libro, aunque, mucho más humanista y filosófico-didáctico, si cabe. En los tres libros siguientes el autor retoma la historia de Pantagruel, en los que se plantea finalmente un gran viaje por mar en donde se suceden aventuras en sitios exóticos y extraños.

Rabelais extrae de la cultura popular su inspiración, o por lo menos la mayor parte de ella, y de las crónicas anónimas arriba mencionadas, las cuales bebían en las fuentes de las novelas de caballería de la época. Además, utiliza las posibles características terapéuticas de la risa y la comicidad, ya que estudió medicina en Montpellier habiéndose dedicado a la salud antes de graduarse. La risoterapia actual y la teorización sobre el beneficio que la salud mental y la alegría ejercen sobre los

²¹³ “La risa rige todo el decurso de la existencia humana. Cuando menos así debería ser. A través de la risa (ya lo escribió Aristóteles) se reafirma la condición humana. Los hombres somos los únicos que reímos. No había nacido aún la etología”.

De la Peña, E. *Carpe risum. Inmediaciones de Rabelais*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 89.

enfermos, puede haber tenido origen reciente en este autor medieval, que junto a su virtud como escritor se unió el conocimiento científico y la experimentación.

«Desde el punto de vista anatómico, la risa es una presión de la laringe provocada por la epiglotis. Se trata fundamentalmente (ya lo afirmó Bergson), de un fenómeno social. Puede obedecer a un estímulo directo causado por una situación chusca, por una broma verbal, por indecisión ante una situación extraña y por una serie de factores más, que sería demasiado largo enumerar. Lo capital de esta cuestión es que la ciencia contemporánea da totalmente la razón al punto de vista de Rabelais, en el sentido de que reír es una actividad beneficiosa para el hombre en general (independientemente de que en la actualidad se sabe que hay formas de risa animal). Una risa espontánea contribuye de manera insospechada a la prolongación de la vida. Lo mismo puede decirse de todas las gradaciones de lo cómico, desde la sonrisa esbozada hasta la carcajada franca.»²¹⁴

Una carcajada o una simple sonrisa, entonces, parece que ayudan a que la vida sea más llevadera, por lo menos, y, además parece ayuda directamente a la salud física y mental. Que se puede decir entonces de aquellos que procuran llevar cualquier espectáculo introduciendo dosis de humos y risa, o que más decir de aquellos que directamente tienen como objeto de trabajo la risa y el humor como tal, o, simplemente, qué se puede decir de los que van de ciudad en ciudad como los payasos, cómicos, juglares en general, haciendo reflexión sobre la existencia, haciendo también hacen reír a todos los que les ven. Grandes contadores de historias que han caminado los pueblos del mundo arriesgándose a lo que puedan encontrar como contrapartida

Otro problema será el analizar en algún momento, la calidad de la risa y el humor que se transmite y genera, sus mecanismos, su contextualización, su capacidad de sobrepasar límites, su intencionalidad y modalidades; en fin, todo un mundo por redescubrir sobre un fenómeno que no tiene caminos definidos para encontrar su real naturaleza y fin, pero que sí ha permitido saber que su exaltación, en general, produce beneficios al ser humano.

²¹⁴ Ibid., pp. 90-91.

« [...] recordar que Rabelais estudió y más adelante enseñó medicina en la escuela de Medicina de Montpellier, donde se discutía mucho sobre el poder terapéutico de la risa. Rabelais desarrolló su concepto del “médico alegre” a partir de esta idea. Quizá también cabría soñar con un posible “sociólogo alegre”, que incorporase una visión cómica rabelesiana a su concepción sobre la precariedad de la sociedad.»²¹⁵

Rabelais, al parecer, asistía a enfermos, y daba *consuelo* a los mismos mediante narraciones de historias con humor; con lo que Gargantúa y Pantagruel tiene un componente muy importante en el área del desarrollo conceptual actual del humor y la risa, como mecanismo para ayudar o predisponer a la mejora en la salud física y mental de los pacientes.

«Ya en el *Decameron* de Giovanni Boccaccio y los posteriores *novellieri* que le imitaron, se anticipa el humor del Renacimiento: en esta época el humor logró zafarse del propósito moral que lo había encadenado durante la Edad Media dentro del ámbito del sermón y alcanza su independencia como un valor burgués que revela el goce epicúreo de la vida, como en la obra del humanista François Rabelais, que escribió su *Gargantúa y Pantagruel* para consolar a los enfermos en sus días de aflicción y que estimaba el humor como algo curativo en sí mismo.»²¹⁶

Evidentemente que la obra de Rabelais no es solo un mecanismo de camino paliativo para los enfermos, ya que realmente va mucho más allá en planos políticos, morales, intelectuales y hasta pedagógicos, pero, también es cierto que lo más simple, aparentemente, puede ser lo más potente en una acción, y en este caso el rescate de la risa y el humor se configuran en un camino de libertad real del ser humano, lo que a su vez, caracteriza una diferencia entre la Edad Media y sus formas sociales y artísticas, y la época del mundo del Re- Nacimiento.

«El humor aparece ligado al Humanismo por su valor social y cortesano, de forma que uno de los modelos de la época es el *vir doctus et facetus*, y el humanista Giovanni Pontano lo valora en su *De sermone* como propio del hombre ideal,

²¹⁵ Berger, P. *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, trad. Mireia Bofill, Barcelona, Kairós, 1998, p. 151.

²¹⁶ Ariel Clarec, C. *Nociones de cibercultura y literatura. Herramientas para la creación digital*, Madrid, Lulu.com, 2011, p. 81.

mientras que Poggio Bracciolini escribe un libro de anécdotas como es el *Liber facetiarum*. Se ponen de moda los poemas en latín macarrónico inspirándose en el *Baldus* de Teófilo Folengo...El Humor es un ingrediente importante para la amenidad de las *epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara y es elemento fundamental como amargo contraste en la *Celestina* de Fernando de Rojas y sus continuaciones, en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y en la novela picaresca, especialmente en el *Lazarillo de Tormes*.»²¹⁷

La transición de la primer parte del siglo XVI produce transformaciones en la vida económica y social, en donde la propiedad rural y el campo, como base de todo el feudalismo comienzan a perder importancia frente a las ciudades. La burguesía en ascenso, el mundo de los comerciantes, los grupos de clases “*liberales*” en general, se hacen importantes en el panorama socio-económico. Rabelais al proceder de una familia que no pertenecía al poder feudal, y posiblemente gracias a ello, tiene una mente más abierta y curiosa a lo novedoso y lo desconocido, al conocimiento. Escoge el camino de la religión para luego redireccionarse, como ya se ha apuntado, al mundo de la medicina. Este camino le lleva, al parecer, a crear de nuevo una relación con la provincia, con lo original de su pueblo, o lo que puede considerarse como tal. Por lo mismo que parece una ambigüedad se apunta que:

«Esta ambigüedad, que encontraremos a muchos niveles de su vida y escritos, ha hecho vacilar a la crítica durante siglos; así, para unos, Rabelais no pasa de ser un cuentista en la aceptación medieval del término, autor de desaforadas invenciones no exentas de procacidad; para otros, por el contrario, las páginas de Rabelais son un cumplido estudio sobre la inteligencia del hombre.»²¹⁸

La obra de Francois Rabelais nace de por sí con la característica de ser criticada y alabada ya por unos, posiblemente los satirizados por el autor, ya por otros que compartían dicha forma de expresar las ideas. Con el triunfo de los textos de Rabelais muchas de las críticas se vieron arrolladas por la popularidad de los mismos. Sin embargo, la obra del autor siempre ha dejado esa ambigüedad difícil de comprender o definir.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Rabelais, F. *Gargantúa*, trad. Juan Barja, Notas de Juan Ignacio Ferreras Madrid, Akal, 2007, p. 9.

Refiere el texto citado, en el cual se ha resaltado para este análisis la palabra *cuentista*, que algunos consideraban (Y posiblemente aún hoy existe quien lo siga sosteniendo) a Rabelais como un satírico que traía sus historias, re-hechas de la tradición, solo como un *hablador* de historias nada rigurosas. Si se hace un paralelo entre la visión crítica de los textos de Rabelais en este sentido, puede decirse que es el mismo punto crítico que en su momento se tenía de aquellos *habladores*, *Bululús*, *Cómicos*, artistas *Correcaminos* que iban de pueblo en pueblo contando sus historias. Seguramente, en la mayoría de los casos, eran vistos como simples fabuladores, aun cuando estuvieran adelantando puntos de vista diversos sobre la realidad, o simplemente vertieran sus opiniones sobre la vida misma, opiniones o visiones mezcladas con la ironía y la parodia de las historias, con su dramatismo; o mejor aún, con la comicidad y el humor popular para decir verdades y relatar nuevos hechos.

Como ya se ha apuntado respecto de la relación entre el autor y su obra, las obras literarias se contrastan con la realidad circundante y se retroalimentan de ella, es posible encontrar la misma relación entre Cervantes y su obra magna, *Don Quijote de la Mancha*; o de otros como Swift y su Gulliver. Igualmente, al estilo de un unipersonal escénico, Rabelais desde su espacio narrativo retoma la tradición y los elementos actuales para contextualizar y definir situaciones y espacios, personajes y circunstancias fantásticas o no, pero siempre referidas al ser humano, el cual será su centro de pivote; una especie de reflexión o simplemente una gama de información sobre hechos que se conectan con los espectadores, o en este caso, con los lectores.

La posibilidad de mezclar la realidad con la ficción, de potenciar los elementos más sutiles con los elementos más complejos, o, incluso, capturar lo más conocido, como lo son las tradiciones y las costumbres, y reconvertirlas en nuevas y apasionantes *informaciones* o *de-formaciones*, son característica fundamental en un Unipersonal. Aquel espacio de representación que un solo individuo logra aprovechar en su esencia escénica responde también a una forma de narrar historias, de ser, de existir. Para muchos puede tratarse de un *cuentista*, e igualmente puede ser para otros un filósofo o un sabio y no solamente un *artista* que dice cosas vacías de contenido. Así Rabelais también recurre a los elementos que le rodean:

«La estructura paródica rabelesiana echa mano de todo lo que tiene cerca, en su ambiente, en su época, pero sabe guardar las distancias, toma en cuenta lo que le rodea para situarse frente a ello, para salvaguardar lo que se ha llamado distanciamiento crítico y que podemos definir como un espacio crítico entre el autor y su obra. Rabelais, como Cervantes después, como nuestro Archipreste de Hita antes, sabe situarse frente a su obra, sabe jugar con ella y hacer así cómplice al lector de tan sabroso juego.»²¹⁹

Es llamativo cómo el *juego de relaciones* que se apunta en el comentario anterior puede ser realmente un *placer estético*, si puede llamarse así, que se experimenta por parte del autor frente a su obra. Igualmente en el mundo de la interpretación teatral se experimentan multiplicidad de contactos relacionales. El autor de una pieza unipersonal, y en el caso del actor-creador solo frente al público, entra en contacto con ese mundo comunicativo, con aquellos que contemplan la obra del creador.

Que más paralelismo puede existir si se compara, entonces, con el actor que se enfrenta a los ojos del público, ese público que como un monstruo de ojos variopintos observa cada detalle y escucha cada sílaba, o capta cada movimiento. Nada se le escapa, y todo queda retenido en su escrutadora atención. Pero, a su vez ese juego también llega al espectador o lector, ya que es este multióptico público el que disfruta del lúdico encuentro; claro está, con la diferencia de que puede ser captado y hasta abducido por la magia que despliega la obra o pieza artística. La mágica captura de la atención puede llegar hasta el punto de perderse en las hiper-realidades; como le sucede a quien es sugestionado más allá de sus propias conciencias. Sin embargo, en este último caso, el de ser casi introducido en la mágica narración, como ocurre con Don Quijote cuando arremete contra el retablo de maese Pedro, en este tipo de casos, ya no hay juego y placer simple, ya que se convierte entonces en una “*realidad*” vivida por el espectador, dejando de estar en *convención*, o lo que es mejor dicho, termina por sufrir y vivir sin distanciar la realidad verdadera con lo que está sucediendo artísticamente, confundiendo entonces, al hacedor con un protagonista real, y a sí mismo con un individuo que interactúa realmente.

²¹⁹ Ibid.

Es interesante resaltar que en esta cita se hace referencia a un distanciamiento crítico del autor sobre su obra, sin embargo, ese distanciamiento tiene multiplicidad de visiones, de otra naturaleza particular cada una de ellas. Se supondría que la *distanciación* sería más natural en el público que contempla una obra o una pieza teatral, aunque ésta es de otra esencia, no necesariamente crítica; un distanciamiento que va creando una visión diferente sobre la relación entre la obra y sus receptores. En el mundo teatral moderno, es conocida la teoría del distanciamiento que Bertolt Brecht estableció, o planteó, no ya solo como una *manera* del hacer teatral, sino como una visión sobre la realidad y sus aristas posibles, y en particular, precisamente, sobre esa visión original que Aristóteles planteó como una especie de *captación catártica*:

«Bertolt Brecht estableció otro modo particular de articular realidad y ficción. Rechazando el realismo hipnótico (al que erróneamente llamó ‘teatro aristotélico’) que pretendía que la escena se confundiera con la vida misma y el espectador se sumergiera totalmente en ella, sin distancia ni capacidad crítica, de manera enteramente emocional, B. Brecht establece su famoso efecto de *distanciamiento* (uso la palabra <distanciamiento> como traducción de *Verfremdung*, por ser la más extendida y aceptada, aunque también podría traducirse por <extrañamiento> o <alejamiento>, ya que B. Brecht crea este término a partir del concepto de extrañeza y desvío utilizado por el formalismo ruso para definir el lenguaje literario).»²²⁰

Brecht deja abierto el panorama sobre la discusión entre realidad o ficción que puede surgir cuando del arte escénico se habla, pero que es extrapolable a toda obra artística independientemente de su formato. Una variable de la conciencia, si se quiere entender así, es planteada por Brecht cuando habla de su teoría y su técnica de distanciamiento, dejando claro que no se trata de la misma situación derivada de la entrega total de los receptores ante la exaltación catártica, por el contrario:

« [...] proclama la posibilidad de un teatro en el que la ficción no anule la conciencia de la convención teatral al provocar una identificación ilusoria. No significa que tengamos que anular la ficción, tal y como algunos han

²²⁰ Trancón, S., op.cit., p. 129.

malentendido, sino sólo el impedir que la ficción sea totalmente hipnótica, sin contacto alguno con lo real extraescénico. Brecht sabe que el teatro proyecta sus efectos más allá de la escena y quiere trabajar con esta posibilidad. Pero nunca niega la necesidad de la ficción y del placer que la ficción provoca.»²²¹

Llamativo resulta el hecho de que se vuelve sobre el Placer²²², de algún tipo, en este caso se pudiera pensar en un placer estético. El observar, creer y hasta participar en circunstancias ficcionadas produce especial placer, o por lo menos algo como una experiencia que sensorialmente produce una satisfacción y un estado de confort, éxtasis, tranquilidad, etc., en síntesis, llámese felicidad o dicha, en donde no hay dolor y angustia. El trabajador de los unipersonales artísticos (Y también de los proyectos unipersonales en espacios económicos, empresariales y/o profesionales) busca crear esa ficción recurriendo solo a sus habilidades y destrezas, arriesgando, arriesgándose directamente, y evidentemente, al parecer, busca una especie particular de sentir placer. A su vez es productor y transmisor de ese placer, con lo que mediante la ficción, y si lo logra, puede crear un mundo placentero para que los asistentes puedan contemplar dicha ficción y sentirse libres de acceder a su particular placer, según su acción, su actividad, es decir, según su movimiento e pro de involucrarse más o menos en dicha ficción, desde la mera contemplación hasta su participación (según posibilidades) directamente.

²²¹ Ibid., p. 130.

²²² El tema del placer es tan extenso y complejo como la existencia y su razón, he aquí alguna aproximación solo para dejar constancia de su interesante discusión sobre su definición: "Placer (hedone). El placer es considerado como actividad (VII, 1153, a, 14): «debe decirse más bien que es una actividad de la disposición natural»; Más adelante (X,4), Aristóteles corregirá esta presentación, al afirmar que el placer es una perfección (sic) añadida a la actividad y no la actividad misma: «toda actividad va acompañada de placer, e igualmente todo pensamiento y contemplación» (1174, b). «El placer perfecciona la actividad, no como la disposición que le es inherente, sino como cierta consumación a que ella misma conduce» (ibid). Culminación o actividad, el placer es bueno o malo igual que lo es la actividad misma; así, hay placeres buenos y malos, esto es, reales y aparentes. Cuando se trata de placeres buenos, es completamente legítimo actuar por placer (VII, 9, 1151, b.): «no todo el que hace algo por causa del placer es licencioso, despreciable o incontinente; sino el que lo hace por un placer vergonzoso». Si el hombre bueno es la medida, serán placeres aquellos que lo sean para él, y será agradable aquello en que él se deleite (X, 5, 1176, a). Si la contemplación es la tarea propia del hombre en cuanto tal, el placer específicamente humano será el de la contemplación (X, 7; 1177, a)".

Aristóteles. *Ética a Nicómaco. Libros I y VI*, trad. M. Araujo y J. Marías Valencia, Educació. Materials de Filosofia, Universitat de València, 1993, p. 78.

«El teatro no produce efectos directos sobre la realidad sino a través de la ficción, o sea, a través de las representaciones de la realidad. Al poner en cuestión esas representaciones el teatro puede provocar efectos críticos, distanciadores de la realidad.»²²³

La narrativa de Rabelais no es ajena a la misma complicidad entre autor, obra y receptores, no es ajena precisamente a la realidad y la ficción, por el contrario, precisamente esa es la meta a la que aspira, de una u otra forma, todo creador: Crear una ficción atrayente, casi real, y encumbrar la realidad a niveles de ficción sublime.

«Sea cual sea la fórmula empleada por cada autor, cada género, cada estética, el problema fundamental que hay que resolver siempre será el relacionar adecuadamente realidad y ficción, para que ese mundo nuevo que el teatro crea sea, primero, verosímil o creíble, y luego nos interese, nos toque y afecte directamente.»²²⁴

Rabelais entonces crea en su obra a un gigante, Gargantua, hijo de una cultura llena de exageradas pasiones, que finalmente son las más básicas del ser humano, lo pantagruélico, para referir un mundo en donde existe lo más placentero y lo más reprochable, y usa este contexto referido, junto con su realidad circundante, para reencontrarse con lo que considera ideal, o por lo menos lo que considera positivo para el individuo. Una distancia sobre esa realidad puede percibirse en dicha manera de imaginar su obra, es decir, un *Distanciamiento* especial debe haber en la visión del creador para poder girar con irónica crítica sobre una sociedad o sobre un comportamiento o característica humana.

«Rabelais y sus héroes tienen en común con Erasmo, en efecto, la preocupación por la moral, lo que lo distingue de Lutero. Respecto a Rabelais, ya sabemos cuánto se preocupa por proponer a los hombres reglas de vida práctica sanas y rectas, y cómo sacrificaría con gusto la teología, las teologías, en los únicos altares que realmente le interesan: los de la ética.»²²⁵

²²³ Trancón, S., op. cit., p. 130.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Febvre, L. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*, trad. Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 1993, p. 228.

La estructura de Gargantúa y Pantagruel se nutre de un espíritu paródico, que permite ir más allá de ser meramente un compendio de aventuras que se usan de manera satírica, va más allá y se hace con la realidad circundante para dejar constancia de la misma, y a su vez para manifestar los pensamientos del autor.

«La estructura paródica rabelesiana, o si se quiere, el espíritu paródico de Rabelais, no se agota, sin embargo, con un más o menos complicado juego de alusiones satíricas, sino que echa mano de la misma realidad para distorsionarla y obtener así los más seguros efectos cómicos: juegos de palabras, retruécanos, enumeraciones, aliteraciones, por decirlo de una vez, la exageración de la *amplificatio* medieval hasta su total autodestrucción. En esta estructura cabe, pues, algo más que la sátira, puesto que entra por igual la comicidad y, lo que era menos de esperar, la didáctica, o una cierta didáctica. No hay que olvidar que Rabelais se quiere humanista, se quiere renacentista y está dispuesto también a enseñar y aconsejar.»²²⁶

La manera en que Rabelais interactúa con sus lectores se decanta por el camino de una serie de posibles opiniones críticas mediante la parodia y la ironía, un sistema que se complementa por medio de la risa y el humor que se produce por las mismas circunstancias reales y ficcionadas de los textos del autor. La ironía solo puede tener cabida si existe un referente que se encuentra en la realidad, e igualmente la parodia. No hay elemento irónico ni paródico sin una imagen previa sobre la que se actúa. Gargantúa cumple la función misma de un ser en solitario: Gigante en medio de otros seres de menor estatura, un ejemplo de cambio en medio de una cotidianidad, un ser imaginado en medio de situaciones cotidianas, y en síntesis, un ser único, Unipersonal en su historia y devenir.

«La nueva idea del hombre que posee Rabelais le permite también, y volvemos a la idea de la estructura paródica, jugar con todo lo heredado; jugar significa aquí descolocar de su estado natural para colocarlo en posición artística, cómica o satírica, pero también didáctica. Recordemos que la sociedad medieval se podría definir, siempre superficialmente como la sociedad del orden, de la jerarquía, de los estamentos bien delimitados...Rabelais, en posesión de una nueva visión del hombre, conoce perfectamente este mundo organizado y más o menos perfecto,

²²⁶ Rabelais, F., op. cit., p. 10.

y artísticamente se dedica a descolocarlo, logrando así toda clase de efectos cómicos.»²²⁷

Efectivamente la conexión entre este tipo de mecanismo es parte de los tradicionales contadores de historias, bululúes y en general actores medievales (y de todas las épocas como ya se ha visto) que caminaban los caminos realizando sus actuaciones en solitario. Lo humorístico siempre ha sido el peaje que permite la entrada una conexión con los otros, con aquellos que contemplan lo que se dice, se narra y se actúa por estos grandes hacedores de arte. En el caso de la narrativa, son los lectores los que contemplan y participan de las ficciones y del humor para acercarse cada vez más a lo escrito. Personajes imaginados e imaginarios con directa relación con la realidad circundante, con los sentimientos y conductas humanas. Muchas voces en un contexto en el que es un solo individuo que transmite esas polifónicas situaciones, esa multiplicidad de personajes y esas incalculables formas de ver y asumir la existencia, la vida.

Este Rabelais conecta toda su fuerza imaginativa con las manifestaciones carnalescas de la época, en donde dichas manifestaciones eran parte esencial de la vida, tanto así que en algunas ciudades podían durar, celebraciones de diferente índole, meses.

«La literatura cómica medieval se desarrolló durante todo un milenio y, aún más, si consideramos que sus comienzos se remontan a la antigüedad cristiana. Durante este largo periodo, esta literatura sufrió cambios muy importantes (menos sensibles en la literatura en lengua latina). Surgieron géneros diversos y variaciones estilísticas. A pesar de todas las diferencias de época y de género, esta literatura sigue siendo –en diversa proporción– la expresión de la cosmovisión popular y carnalesca, y sigue empleando en consecuencia la lengua de sus formas y símbolos.»²²⁸

Lo exagerado llevado a sus extremos, los retruécanos y juegos de palabras, las escatológicas acciones y hasta los insultos y golpes hacen reír a la audiencia, hacen

²²⁷ Ibid., pp. 14-15.

²²⁸ Zamora Rendón, M., Vallejo Molina, R. y Parra Londoño, J. *Episodios de la literatura moderna*, Bogotá, Universidad Santo Tomás, 2002, p. 89.

acercarse a las acciones básicas del ser humano, y a su vez, logra una identificación del asistente o lector con lo que sucede a los personajes, con lo que se narra y se actúa. En el medioevo la risa se configura en el desfogue a toda la estructura inamovible de los poderes en todos los niveles, incluso en los más *morales* o religiosos:

«La risa influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso.

Una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La cena de Cipriano* (Coena Cypriani), invirtió con espíritu carnavalesco las Sagradas escrituras (biblia y Evangelios).

Esta parodia estaba autorizada por la tradición de la risa pascual (risus paschalis) libre; en ella encontramos ecos lejanos de las saturnales romanas. Otra obra antigua del mismo tipo, *Vergilius Maro Grammaticus*, es un sabihondo tratado semiparódico sobre la gramática latina, como también una paródica de la sabiduría escolástica y de los métodos científicos de principios de la edad media. Estas dos obras inauguran la literatura cómica medieval en latín y ejercen una influencia preponderante sobre sus tradiciones y se sitúan en la confluencia de la Antigüedad y de la Edad Media. Su popularidad ha persistido casi hasta la época del Renacimiento. Como consecuencia, surgen dobles paródicos de los elementos del culto y el dogma religioso. Es la denominada parodia sacra, uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval.»²²⁹

Rabelais efectivamente co-existe en su devenir con Gargantua y Pantagruel con todo este tipo de circunstancias, y en especial en la capacidad que encontró mediante la risa como un efecto y una esencia misma que permea todo espacio social. Lo absurdo y lo grotesco puede aparecer, pero siempre referido a un espacio vital de lo popular, lo carnavalesco y lo más humano. Posiblemente esa mezcla de lo sacro y la ciencia es el marco en el que la risa y el humor sirven de relativización permanente, a la vez de crítica y reflexión sobre la forma de vida, la sociedad y en síntesis sobre el ser humano en general.

Así es que el Gargantúa, ese gigante en medio de seres pequeños, se alza como un llamado que en solitario lucha contra las injusticias, las extralimitaciones del poder

²²⁹ Ibid., pp. 89-90.

y la ambición, siempre en busca de la felicidad en una vida llena de grandes pasiones y placeres, pero equilibrada por un saber pasar cultivando y cultivándose en el conocimiento. Un *Unipersonal Gigante*, podría decirse, en vista que en el caso de los actores, los cómicos en solitario que van de pueblo en pueblo opinando, o enseñando (según crea el individuo que lo ejerce), o experimentando, o simplemente llevando las noticias de un sitio a otro y recreándolas, es un *Gigante Unipersonal* en medio de los pequeños seres que no salen nunca de sus límites, pero que viajan con la imaginación del cómico-mago de la palabra o la actuación. Ese que es capaz de ser único y a la vez múltiple mediante su polifonía de personajes, ese que puede ocultarse viviendo y haciendo vivir a sus personajes, ese que se yergue en el gigante de la versatilidad, que se arriesga a ser diferente, como Gargantúa, a pesar de correr el peligro de vivir solo gracias a su tamaño, a su estructura vital que lo hace ser casi que discriminado.

Difícil sobrevivir en medio de los pequeños, lo mejor será viajar permanentemente creando tantas historias como pasos se dan en la vida. Aunque no todos los unipersonales son del mismo perfil, si se puede decir que en el caso de transponer la obra de Rabelais a un imaginario Unipersonal escénico, queda es claro que el mismo autor es el *actor* de su propio unipersonal.

La ficción que se desborda en cualquier tipo de arte se deja sentir cada vez que un expectante espectador posa su atención sobre dicha manifestación humana, puede identificarse o no, pero nunca quedará indiferente. Cuando ese espectador ve a un solo artista luchando por su propia ficción, proyectándose sobre las nubes en caída libre sobre su obra expuesta, ahí es posible que ya exista una profunda identificación, al ver un solo ser humano, que como él (el espectador) ríe, sufre, llora o simplemente cuenta y narra; un individuo vulnerable y frágil con la fuerza de un gigante. Es también esa característica de gigante, lo que le hace peligroso a los poderes establecidos si dicho “actor” no se conforma solo con reproducir los mismos lineamientos de dicha estructura, y si por el contrario cuestiona, crea y reinventa. El teatro específicamente vive y hace vivir y confundir, posiblemente, la ficción con la ficcionada realidad:

«La sutil unión de realidad y ficción convierte al teatro en un arte específico con efectos particulares sobre sus receptores. Vamos al teatro para vivir

momentáneamente otra vida o para conocer otras posibilidades más intensas de vivir. De otro modo perdería su razón de ser: «El público busca en el teatro algo que pueda calificar como ‘mejor’ que la vida». [...] «Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana» (Brook, 1973: 12-65).»²³⁰

Si a dicha sutilidad le unimos, en el caso de la realización de un unipersonal, que todo el momento dramático es realizado por un solo actor, individuo o ser humano, se amplifica el sentir (para bien o para mal) de aquellos que observan y viven, que vibran o se reflejan en lo que están viendo y sintiendo, oyendo y percibiendo, sensaciones gigantescas, como el mismo Gargantúa.

3.4.3. LA PANTOMIMA Y EL MIMO MODERNO.

El movimiento y el gesto siempre se han utilizado conjuntamente, sin embargo, existen modernamente diversas formas que se han institucionalizado según la prioridad que dan a uno u otro en el uso de los mismos elementos. El tema en cuestión ya ha sido referenciado en el aparte dedicado al Teatro en Roma, sin embargo, y a riesgo de repetir algunos conceptos, se tratará de comentar sobre el actual tipo de teatro de *Pantomima* y de *Mimo* que llega hasta los teatros actualmente, y que en buena medida pueden configurar espectáculos unipersonales.

«Fue allá por el siglo V a. C., en la antigua Grecia, cuando el dramaturgo Sofrón de Siracusa llamó *mimes* a una serie de obras mimadas de carácter cómico y satírico. Además de referirse al género literario, la palabra *mimes* designaba a los actores que, gracias a la capacidad de transformar su cuerpo y su voz, eran capaces de imitar a gran cantidad de personajes.

Fue en la Antigua Roma cuando, al separar la palabra del gesto, surgió la pantomima [...]

A partir de entonces hubo actores que abandonaron la palabra y se especializaron en narrar exclusivamente a través de los gestos.»²³¹

²³⁰Trancón, S., op. cit., pp. 130.

²³¹ Ruiz, B. *El Arte del Actor en el Siglo XX*. Colección *Teoría y Práctica*, Bilbao, Artez Blai Kultur Elkartea, 2008, p. 240.

El mundo de los lenguajes no verbales se abre como camino necesario para poder aproximarse a la acción de la mímica y la pantomima. Las capacidades del actor mímico deben afinarse de tal manera que sus habilidades sean de un fino trabajo. El cuerpo es el instrumento por excelencia, y su interacción con el gesto su medio de expresión. Al intentar comunicarse efectivamente, el sujeto que trabaja la pantomima y el mimo se desplaza de un espacio verbal a uno de características silenciosas, pero no por ello menos efectivas que la palabra hablada.

Suele distinguirse el mimo de la pantomima, en tanto en cuanto que el Mimo se condensa más en una forma dramática que se particulariza en el sujeto que la realiza, quien intenta expresar sentimientos, utilizando todo el cuerpo, en tanto que la pantomima es la que *imita todo*, casi como la traducción literal del referente, de las palabras:

«Por mimo se entiende no solo la forma dramática que no utiliza las palabras, sino también el actor que la desarrolla. El mimo también es conocido con el nombre de pantomima y suele confundirse con todas las formas de teatro popular y muy especialmente con la *commedia dell'Arte*, con el Circo y el Music-hall. Pero cada vez se tiende más a definir estéticamente el arte del mimo y la pantomima.»²³²

La observación es parte fundamental de aquel que realiza ya la pantomima o bien el Mimo Corporal (Como se conoce modernamente), es allí donde se puede encumbrar la capacidad de Mimar del actor y su efectividad a la hora de comunicar. Traducir en gestos la palabra, es más de la acción de la Pantomima, que termina por ser más referencial y particular, mientras que el Mimo puede ser más poético e impersonal, más universal si se quiere. La tradición del trabajo del cuerpo no solo se queda en la imitación sin más, por el contrario, explora el instrumento corporal, llegando a incluir destrezas de otros tipos de habilidad, como las acrobacias y las contorsiones casi gimnásticas, entre otras posibilidades.

De entrada ya se puede ir apuntando que para poder desarrollar cualquiera de las dos formas de comunicación artística, se requiere de un trabajo único y personal, de

²³² Salvat, R., op. cit., p.58.

un entrenamiento individualizado con el fin de encontrar las mejores maneras de tener afinado el cuerpo contextualizado al mensaje que se pretende comunicar. Al estilo de un actor que realiza *Unipersonales Escénicos Dramáticos*, quien debe igualmente estar en constante preparación.

Otro autor también se arriesga a diferenciar entre Pantomima y Mimo, no sin antes advertir que es más complejo de lo que pueda parecer y por ello no hay acuerdo total:

«En el siglo XX hasta la actualidad, se ha intentado explicar desde la etimología la diferencia entre mimo y pantomima, sin llegar a un acuerdo entre los teóricos, sin embargo, voy a mantenerme en la siguiente concepción: La pantomima es ‘la traducción literal y convencional de las palabras’ (Brozas, 2003, p. 138) a partir de códigos gestuales; el mimo busca expresar los sentimientos con la participación de todo el cuerpo y no simplemente con el uso de las manos y el rostro.»²³³

Jean Louis Barrault, actor de origen francés, Mimo y Director, definió el teatro desde una óptica emocional, según observamos, y su acción como un acto colectivo, un acto de manifestación de las conductas humanas:

« [...] reunirse en un lugar para compartir las sensaciones de soledad y de angustia, para ‘representar’ –es decir, revivir de forma soportable- los grandes problemas de la vida, especialmente las relaciones constantes que guardamos individualmente con los ‘otros’. [...] El teatro es el juego, es decir, el entrenamiento físico más apto para mostrar lo que es justo y lo que es injusto, lo que sostiene y lo que deteriora. Por esa razón se lo puede considerar como la auténtica ciencia del comportamiento humano.»²³⁴

Posiblemente por su misma concepción del arte del teatro, se puede comprender su implicación con el Mimo, o posiblemente fue dicho contacto con lo poético y universal de dicha manifestación, lo que motivó definiciones tan emocionales como la anterior. La Pantomima será entonces un arte del gesto que recrea la vida, y el

²³³ Cáceres Carrasco, L. *Una Poética para el Cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*, Quito, Paulina Rodríguez (ed.), 2015, p. 24.

²³⁴ Barrault, J.L. *Mi vida en el teatro*, Madrid, Fundamentos, s.l., 1975, p. 170.

Mimo aquel uso del gesto más para evocar y universalizar, sin embargo, modernamente el Mimo y la pantomima corporal, como denominación para distinguirlos de la acción de la función antigua, se condensan en el uso del gesto y el cuerpo.

«Pero existe una diferencia entre pantomima antigua y el mimo corporal moderno. Mientras la pantomima antigua es un arte mudo, el mimo es un juego silencioso. La pantomima antigua añadía a la acción propiamente dicha un subrayado, con un exagerado lenguaje de gestos. El mimo moderno es acción en sí mismo, y puede llegar a conseguir y alcanzar la categoría clásica.»²³⁵

La Pantomima parece alejarse siempre del sentimiento más profundo, dejándose caer sobre el trabajo de la corporeidad y el gesto para reproducir algún referente en su imagen, o dicho de otra manera, que trata de copiar las características del discurso narrativo del que trata de describir totalmente su contorno. En tanto que el Mimo, según parece, tendrá una carga más profunda al servicio evocador de las ideas y sentimientos antes que el mero referente. En la actualidad, los grandes representantes de la acción mímica, como Jacques Cupeau, Decroux (Mimo corporal) o Marceau siguen siendo los últimos teóricos del arte del cuerpo y el gesto. Se trata de distanciarse, entonces, de las teorías clásicas, pero sin poder ni deber olvidarlas, ya que en últimas, el trabajo del chamán, ya comentado en los primeros capítulos, o el mimo corporal coinciden en la necesidad humana de usar su cuerpo para crear un lenguaje que va más allá el simple discurso verbal. Y en la historia ha sido relevante como ya se ha reseñado, hasta el punto que su ejecución en el imperio Romano, por ejemplo, tenía cierta licencia para desarrollar la sátira y la ironía:

«La pantomima, tan decantada desde el siglo de Augusto hasta el sexto ú séptimo, estuvo mudamente representando las varias patrañas de los dioses y héroes de la antigüedad, con desempeño tan cabal, que solía desarrugar el ceño del filósofo, y arrebatarse el asombro y los aplausos del pueblo.»²³⁶

El trabajo del Mimo se ha desarrollado desde siempre, no importando si ha estado al servicio de la ritualidad o si se ha presentado como tal. La Pantomima, si la

²³⁵ Salvat, R., op.cit., p. 59.

²³⁶ Gibbon, E., op. cit., p. 63.

asumimos como la re-presentación simplemente, también se ha engendrado junto al ser humano, junto a la creación de los lenguajes para regular la comunicación. Desde el gesto y el silencio el *Mimo* y la *Pantomima* han creado un mundo de gran peso en el arte teatral. Su discurso es complejo en su composición, aunque para el receptor sea entendible en la apariencia más sencilla. El peso de la creación ya no solo queda en la concepción de una idea y su desarrollo, sino que además, existe la exploración individual (cada actor debe buscar sus posibilidades gestuales y corporales) y el manejo de los espacios y los tiempos.

Como espectáculo unipersonal, se puede percibir al *Mimo Corporal* como una de las posibilidades más cercanas a dicho tipo de trabajo, debido a su necesidad de interiorización del autoconocimiento, de la capacidad de auto-expresión, de las dificultades a las que se enfrenta al ser un trabajo de crecimiento y seguridad personal, además de las difíciles condiciones económicas, que generalmente enfrenta cualquier tipo de espectáculo teatral; pero más relevante, si se quiere, cuando es un solo individuo el que realiza el esfuerzo de sacar adelante dicha empresa.

El lenguaje del Mimo ha pasado modernamente por Barrault, quien se ha decantado por el aspecto del silencio y el gesto como mecanismos comunicativos y articuladores del discurso de una manera poética. Marcel Marceau fue (Y es) uno de los más reconocibles Mimos de los últimos tiempos, él Mimó a diversos tipos de estereotipos que fueron quedando definitivamente ligados a lo identificable casi permanentemente. Sus espectáculos no son necesariamente hijos de una narrativa lineal, sino que se componen de cuadros diversos, que no necesariamente contienen un hilo argumental concreto, sino que pasa más por la exaltación de los sentimientos o simplemente de los mensajes poéticos. Incluso, creó su propio personaje, *Bip*, que se condensó como un identificable constante, al estilo de la comedia del arte.

Si comparamos este tipo de espectáculo compuesto por cuadros que no necesariamente contienen un discurso lineal, con los espectáculos del Stand-Up comedy o con los espectáculos de calle, puede encontrarse un común denominador: El rompimiento de la lógica estructurada en el momento de la actuación. Lo que parece lejano (La producción inmediata de la risa en los Stand-up comedy, la exaltación de los sentimientos y la evocación poética) al final se conecta en la base,

ya que se encuentran con el espectador al estar inmersos en el uso del espacio-tiempo de manera muy particular, aunque es evidente que sus formas pueden ser diferentes.

Sin negar lo anterior, también es necesario apuntar que los diversos géneros, pueden coincidir en el tipo de tema y objetivo, aunque no necesariamente en sus formas, por ejemplo, la búsqueda del placer de la *Risa* y el *Humor*, si el tema mimado lleva a ello.

«El discurso del mimo es, en general, un monólogo gestual ya que resulta difícil la interacción dialógica entre dos o más interpretes (lo contrario ocurre con el clown). El mimo suele trabajar solo, en su doble rol de actor-autor de sus realizaciones. Su soledad lo vuelve único y diferenciable: si bien todos participan del lenguaje del gesto, cada intérprete es inimitable y no se parece a ningún otro.»²³⁷

Actores al fin al cabo, los Mimos son creadores de su propio discurso corporal y gestual, no hay en este arte otra posibilidad. Claro está que cualquiera puede decir lo mismo de todo tipo de arte y de cualquier tipo de acción humana. Es cierto, ya que desde el punto de vista más generalizante, nadie es ni siquiera mínimamente idéntico a otro, y mucho menos entonces, iguales sus maneras de asumir las mismas técnicas que ha aprendido. Sin desear reconocer tan universalizante diferenciación natural, sí hay que decir que el mimo, precisamente, ha tenido diversas maneras de ser asumido, y dentro de ellas, por ejemplo, el mismo Decroux, quien intentó centrar su trabajo en el cuerpo y no tanto en el gesto del rostro o las manos:

“Decroux considera que el mimo ‘auténtico’ excluye los movimientos del rostro – corolario de la palabra- y que las manos no deben ser más que accesorios, no medios de expresión. Cubrirá su rostro para revalorizar los movimientos del cuerpo total, y especialmente del tronco como centro de expresión.»²³⁸

Pero no es gratuito el intento de Decroux, no solo se limita a la anulación del gesto expresivo facial, al uso de las manos por simple deseo de desarrollar otra parte del

²³⁷ Trastoy, B. *Lenguajes Escénicos*, Lisboa, Prometeo Libros, 2006, p.61.

²³⁸ Ivern, A., op. cit., p.15.

cuerpo. Su intención es más profunda, si se quiere, mucho más pretenciosa y casi espiritual.

«Decroux no sólo pretende diferenciarse de la danza, del teatro hablado y de las demás artes, sino particularmente de la pantomima tradicional. Se despoja de la gesticulación exagerada, de la palabra, de los ademanes..., es decir, de todo lo que tenían los pantomimos, porque es dueño de una gran intuición y de un gran anhelo: poder hacer visible la energía de la mente a través del cuerpo y poder articular esa expresión según un código adecuado, una gramática.»²³⁹

Se podría parecer esta pretensión al deseo que surge en los participantes de los rituales, o sea, esa necesidad de ir más allá del mero gesto repetitivo, de la sola acción sin fuerza energética. Decroux denominó entonces, como se ha dicho, a esta nueva forma de quehacer sobre el arte del Mimo, como *Mimo Corporal*. Esta forma desarrolla técnicas, como lo hace Jacques Lecocq, quien crea su escuela, muy vigente hoy en día, buscando desarrollar lo que Decroux deseaba. Involucrando, incluso, elementos de la improvisación como técnica teatral.

Sin embargo, fue Marcel Marceu quien hizo que el *Mimo* se conociera como un género en pleno desarrollo ante el público general, como un espacio independiente de la simple re-presentación, aun cuando su trabajo haya quedado un poco anquilosado al convertirse en “formas” que se fueron quedando algo petrificadas en el oficio. Además, clasificó el *Mimo* en dos clases, *el objetivo*, que sería más próximo a la antigua pantomima, que copia la realidad; y el mimo *subjetivo* que tiende a expresar los sentimientos y los estados de ánimo, o situaciones como la muerte y los temas de la angustia existencial.

Como se aprecia, el mundo de la Pantomima, el del Mimo, no es fácil de definir, incluso, su relación con el público es otro elemento que permite ver lo particular del código mímico. No son menos importante las dificultades y particularidades que se generan cuando se piensa en dicha relación. Si en el teatro convencional, los mensajes emitidos pueden ser relativamente evaluables, según la capacidad o no de llegar íntegros al espectador, como también su efectividad y su calidad, cuando se

²³⁹ Ibid.

habla de artes donde precisamente NO se habla, la posibilidad de medir dicha conexión puede ser más compleja.

«El arte del mimo no es menos conflictivo en lo que atañe a su relación con el espectador. Las formas mímicas tradicionales puramente imitativas de la realidad cotidiana podían ser comprendidas por el público en general; en cambio, el mimo corpóreo que apunta a la estilización y con marcada tendencia hacia la abstracción, tal como concebía Decroux, exigía del espectador un mayor esfuerzo cognitivo.»²⁴⁰

La relación de un Unipersonal, cualquiera que sea su técnica, finalmente debe ser evaluada según su capacidad de comunicar; el arte en general, como ya se ha dicho, es para compartir. El ser humano, gregario por naturaleza, es colectivista y social. Su expresión artística es solo una manera de hacerlo. El Mimo y la Pantomima se han recuperado de toda la generalidad del ser humano como conjunto existencial. Posiblemente si se repara en cada acción cotidiana, se puede ver cómo el cuerpo se relaciona directamente con las conductas que se desenvuelven en los diferentes espacios sociales y culturales.

También el ritual ayuda a crear formas de expresión nuevas, si, el ritual, ya que siempre existirá. Puede que se asocie la palabra a épocas primitivas y a sociedades atrasadas e ignorantes, pero no, el ritual en sentido amplio sigue existiendo en cada estructura social y cultural, en cada acto espiritual, en la justicia, en las transacciones comerciales, etc. La ritualidad hace parte del sistema actual en cualquier sociedad, por el solo hecho de que es lo ritual, aquello que da sustento a la vida que busca la seguridad de la existencia. No necesariamente es un acto de carácter religioso o espiritual, no, se configura en todo acto que se pueda ver como refuerzo de legitimación, en donde se involucran métodos escénicos de mayor o menor envergadura, o actos de refrendación simbólica.

El arte de la Pantomima se encuentra inconscientemente o no en la naturaleza humana, pero ya en el mundo del arte, como se ha visto, es todo un cúmulo de acciones y de reflexiones las que habría de abordarse para comprender su

²⁴⁰ Trastoy, B. y Zayas de Lima, P., op. cit., p. 62.

naturaleza y sus posibilidades. Grandes pensadores más actuales, como Derridá o Mallarmé han acercado sus opiniones y comentarios al mundo del Mimo, en palabras de Daniel Blaustein respecto de las apreciaciones de los antes nombrados:

«El mimo produce así una escritura gestual que no sigue ningún libreto preestablecido ni voz autorial alguna; su mímica es una escritura inaugural; Según Mallarmé, un *soliloquio mudo* que no debe reproducir ninguna acción ni ninguna palabra. De esta manera, la performance del Mimo emerge como una escritura que se parodia a sí misma en tanto escritura [...].»²⁴¹

Según la capacidad del Mimo, su lenguaje puede ser más o menos traducible escénicamente, desarrollado técnicamente, etc.; pero, los pensadores no se quedan en estas posibilidades, van más allá, tratando de ver en este arte las posibilidades de su discurso, su estudio sobre el mismo significado y sus significantes en todo el mundo gestual y sus subtextos y pre-textos. Bien se ve que no es tan simple como aplaudir entonces una simple destreza corporal o gestual, sino que es mucho más complejo el mundo escénico, como la vida y la muerte, como la existencia y la nada, todo un gran discurso sobre el ser humano.

«El mimo entonces, no ‘pone en escena’ más que la ficcionalidad de su *performance*; él no es un imitador (de otra cosa, de algún evento), sino que mima la imitación, o, más precisamente, lo que la pantomima del mimo mima es, no un referente, sino a la referencialidad.»²⁴²

Como se aprecia, el gran espectro que se abre frente a temas tan escénicos como el arte del mimo y la pantomima, al final es re-conectable con las primeras palabras desarrolladas en el comienzo de todo este texto, con el origen mismo del Teatro, con el origen de las primeras manifestaciones de los primitivos seres humanos, con el quehacer de chamanes y sacerdotes de las diversas sociedades. Mímesis, o, también, antimímesis.

Sin embargo, el arte solo es un efecto-causa de sí mismo, es solo un profundo suspiro de la nada sobre la creación del propio suspiro. No es simplemente una Imitación sencilla y sin contornos ni fondo. Es en esa profundidad, posiblemente en donde una

²⁴¹ Blaustein, D. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”*, Alemania, OLMS., 2011, p. 30.

²⁴² Ibid., p. 31.

obra de arte tiene un contundente valor y, si no lo tiene, queda simplemente en una repetición vacía de las formas.

Derridá deja abierto el abismo de la reflexión, analizando otros textos (Mallarmé o Borges) en donde trata de justificar un nuevo paradigma, una nueva manera de asumir el arte de occidente desde la negación de la mimesis y su fin como parámetro del arte, para significar que es mucho más que solo imitación y un relato sencillo. Así Blaustein enumera ciertos principios o posibilidades de iniciar el camino de crear discursos antimiméticos o, por lo menos, reconocerlos:

«Lista de procedimientos antimiméticos:

Traspaso del umbral de pertinencia funcional, mediante un exceso desautomatizante.

Tematización de la escritura o presencia de una metaescritura que se referirá al acto escritural y/o al acto de lectura.

Forma espacial: se trata de una estructura en la que se ha subvertido la secuencia cronológica [...]

Fragmentación. Idea antagónica respecto de nociones tales como 'totalidad' y 'profundidad' [...]

Incoherencia discursiva no motivada.

Instancias contradictorias irresueltas.

Discursos que patentizan la literalidad: a) discurso figurado [...]; b) discurso abstracto o epífrases sentenciosas; c) discurso paratáctico: constituido por sintagmas no progresivos; d) discurso esquizofrénico; e) discurso icónico o imitativo, cuyo rasgo es configurar materialmente el objeto que representa [...].

El procedimiento 'configuración-anulación' (Solotorevsky 1993): un mundo o aspecto de un mundo son creados y el lector los asume como 'existentes', pero súbitamente, suscitando un efecto de ruptura, el texto los 'borra' y desaparecen como si nunca hubieran sido configurados. [...].»²⁴³

Desenmascarar lo ficticio y artificial. Esta extensa cita es interesante por el hecho de que se puede aplicar directamente a los espectáculos unipersonales, ya sean puros, mixtos o colaborativos. No importando si son un lenguaje escénico, ya que la ruptura con los paradigmas es lo que plantea profundamente el hecho de los lenguajes

²⁴³ Ibid., p.32.

superpuestos y polivalentes, simultáneos y sub-textuales del *Mimo* y la *Pantomima* como tal. Pero se puede aplicar dicha perspectiva, también, a los espectáculos unipersonales en un Stand-up comedy o en un espectáculo de narración oral en solitario.

Como se ha podido apreciar en este breve comentario a la sazón del mundo del Mimo, este es más intrincado y más interesante de lo que socialmente se conoce sobre el arte del gesto y el cuerpo. La posibilidad de cambiar el paradigma occidental sobre lo que es el mundo Mimético y sus lógicas aceptadas es posiblemente el futuro en este campo.

Los unipersonales Pantomímicos existen como existen los unipersonales Stan-up comedy, como existen los unipersonales escénicos o cualquier otro espectáculo en solitario. Y su categoría como *unipersonal puro* dependerá de que todos los elementos necesarios para crear y representar sean de control del ejecutante. En tanto en cuanto existe colaboración o asistencia de otro sujeto, deja de ser un *Espectáculo Unipersonal Puro* para pasar a ser *Mixto* o *Colaborativo*.

«En la invención del actor-mimo y en su expresión se revela el fondo cómico y trágico de su Arte; esta invención está ligada al conocimiento de la vida, o dicho de otro modo, a la observación del hombre entre sus iguales.»²⁴⁴

La *Creación* de un espectáculo *Unipersonal de Pantomima*, tiene un profundo trabajo en solitario, toda vez que desde muchos ámbitos, el actor deberá trabajar en el conocimiento de sí mismo, en el conocimiento y conciencia de los “*otros*” y sus conductas, en la sabiduría para transformar ideas en grandes mensajes con el mínimo gesto, en profundizar en su propio ideal de espectáculo y en lograr transmitir un sentimiento en cada movimiento.

²⁴⁴ Saura, J. (Coord). *Actores y actuación. Antología de Textos Sobre la Interpretación* (v. III), Madrid, Fundamentos, 2007, p. 56.

3.4.4 STAND UP COMEDY.

El arte de la escena es tan flexible que permite la dinámica de la vida en un tiempo real como reflejo de la misma, es decir, que no sucede nada en la escena que no pueda ser relacionada con la existencia misma. Una capacidad de ser esencial y a la vez instrumental, de ser real y ficción al mismo tiempo. Una suerte de reflejo en el agua, metafóricamente hablando, es lo que le sucede a la acción escénica, una poliedra proyección de imágenes que surgen de la realidad vital y humana, pero que puede parecer no surgir de ninguna parte, más que de la ficción misma, a la vez que puede volver sobre lo propios reflejos y hacer perder la razón devolviéndola a la realidad, ya aumentada o simplemente transformada (aunque no lo parezca, siempre el reflejo de lo que aparentemente es solo eso, es más profundo que el efecto de un simple espejo, eso es el arte).

En medio de un escenario surgen acciones que no necesariamente requieren de multiplicidad de individuos, por ello aquí toda la aproximación al unipersonal escénico. Sin embargo, y aunque pareciera que es lo mismo, el Stand-up Comedy surge o re-surge sobre el tablado escénico para traer de nuevo a un solo sujeto y ponerlo frente a una multiplicidad. El Stand-up comedy ha tenido un éxito re-editado en la época actual, solo que con características particulares conectadas a los contextos modernos, como es de lógico suponer. El cómico de los pueblos, el juglar de toda la vida, o el chamán que en comienzos se reconvertiría en un manipulador de la acción en solitario, se transforma una vez más en la evolución-involución dinámica terminando por surgir este tipo de comedia en solitario. En su libro *the Laugh Makers* Stebbins apunta:²⁴⁵

«Strictly speaking, stand-up comedy in its pure form is a type of variety comedy, which is, in turn, one area of the variety arts. There are variety arts that are entertaining but not humourous, such as dance routines and feats of skill. Though

²⁴⁵ Robert Stebbins escribe este libro describiendo los antecedentes de la industria de la comedia en Estados Unidos, y como llegó a Canadá. Cuenta en él lo que sucede en el mundo de dicho género, cómo se sobrevive en dicha actividad y cómo se negocia alrededor de este fenómeno escénico moderno.

it has clowns, the circus, a series of variety acts, is not a particularly humorous form of entertainment.»²⁴⁶

De hecho, el mundo de las diversiones y del entretenimiento hace su aparición con gran estrépito en cuanto la sociedad comienza a tener una estructura diferente a épocas pretéritas. Claro está que no todas las culturas sociales han evolucionado de la misma manera, con lo que solo se hace referencia aquí a un momento socio-cultural en el mundo occidentalizado, donde los países y sus sociedades pueden comenzar a valorar su tiempo de “Ocio” como un gran espacio para el relax, el descanso o, para el aprovechamiento del mismo; es decir, que las sociedades con desarrollo tecnológico avanzado, y un mecanismo económico y político estable y democratizado, han encumbrado objetos y actividades a niveles de importancia para el buen pasar de la vida, como algo fundamental en su día a día.

Por lo anterior, entre otras cosas, el mundo del arte se traslada en gran medida al espacio del *entretenimiento* y de la *diversión*. La sociedad moderna valora el sorprendente *negocio* del ocio, una aparente contradicción que se diferencia de los antiguos trabajadores del arte de lo cómico y la comedia, en que este nuevo espacio es hoy en día una gran industria, una gran empresa. Los que demandan la diversión y el entretenimiento son aquellos que, muy seguramente, tienen los supuestos materiales cubiertos, o sea, que en medio del sistema productivo y económico, pueden obtener el rédito del tiempo junto al dinero suficiente para escapar, o por lo menos tratar de hacerlo, de las actividades cotidianas; las que, a su vez, les permiten buscar espacios para divertirse. La asunción de la burguesía, en su momento, trajo consigo la horizontalización de la diversión, que en su momento era privilegio de las altas clases de la nobleza.

El Stan-Up comedy hace parte de esta evolución contemporánea, de ese nutrido catálogo de *Diversiones* que ofrecen las ciudades occidentales en la actualidad. Se anuncian como gran atractivo en los teatros y salas de los centros ciudadanos. El

²⁴⁶ Stebbins, R. A. *The Laugh-Makers. Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*, Montreal, McGill-Queen's University, 1990, p. 4.

público busca la diversión, y el Stand-up comedy se acerca a lo que cada uno de los asistentes puede entender un reflejo de la vida, de su vida.

«In addition to the performances of fools, clowns, jesters, and tricksters in the ancient and medieval times, American stand-up comedy also has roots in several comic entertainment genres that emerged in the in the United States in the nineteenth century. One of the earliest ancestors of stand-up comedy is minstrelsy, a variety show the mid-nineteenth century [...].»²⁴⁷

Llama la atención la referencia a los Minstrelsy que fue un género escénico muy integrado en los Estados Unidos en el siglo XIX donde la separación de las culturas afro y las culturas anglosajonas americanas se pudo ver de manera evidente. Este tipo de teatro operístico, si puede entenderse así, mezclaba las piezas de música inglesa con la música negra, o por lo menos aquello que la cultura blanca creía era de negros. Se caracteriza por el hecho de que siempre era interpretada por actores blancos que se pintaban la cara de negro para cantar y bailar imitando a los negros. Más adelante fueron los mismos actores negros que se interpretaban a sí mismos, una suerte de retruécano irónico y paradójico, ya que al ser el actor negro, debía pintarse de negro para parecer a un blanco haciendo de negro. Realmente asombroso el hecho de la arbitrariedad de la cultura que crea un arte de justificación, y no el arte como reflexión. Solo con la distancia vemos que el arte y la cultura van generalmente de la mano, pero que al convertirse el arte en verdadera filosofía y antropología, surge al ser su verdadera razón de ser.

Posiblemente el término en inglés venga derivado de otro término que ya en el siglo XV se usaba para designar al Juglar cortesano. Recordando que los juglares ganaron desprestigio, este Ministril, se condensa en el instrumento que toca como músico o llegando a ser simple bufón, lo anterior gracias al alejamiento del poetizar y el cantar- Las cortes francesas prefirieron llamarles *menestrel*, como cualquier servidor o Ministrante, como uno más de los sirvientes que ministraban al servicio de un señor noble.

²⁴⁷ Katayama, H. (2006): *A Cross-cultural analysis os humor in stand-up comedy in the United State and Japan*, Thesis in Applied Linguistics, The pensylvania State University Phd. Pensylvania.

Lo cierto es que los Minstrelsy estuvieron vigentes en aquel tiempo, en donde se podía ver el sentido de superioridad de la raza blanca al interpretar la actitud de la raza negra, pero, igualmente, una posible admiración curiosa sobre el mundo afroamericano, sus cantantes de calle, sus voces, y en fin, todas sus caracterizas que producen un sentimiento de amor-vidia-desconcierto, cuando se descubre aquello que llama la atención pero que se ha considerado inferior y hasta vulgar.

Continuando con el stand-comedy en su evolución, y teniendo en cuenta que incluso este tipo de Minstrelsy también hace parte de su desarrollo, se conoce que también hubo escritores como Mark Twain que se relacionan con la historia del género; Twain recorrió muchos lugares llevando su '*humorous lecturer*', lo que en cierta medida colaboró a la configuración de todo el panorama de la comedia moderna:

«Stebbins (1990) considers that one of the first stand-up comics in the United States is Mark Twain. According to Stebbies, Twain toured the country and presented so-called 'humorous lecturers' for approximately fifty years from 1856. Stebbins notes that a comic monologist like Twain was 'a lecturer who often funny', and thus, 'not a pure stand-up comic'...Nonetheless, Stebbins asserts that Twain would entertain his audience in a way similar to the way that the stand-up comedian does today. Stebbins illustrates the similarity by describing the lecturing style of Twain.»²⁴⁸

El Stand-up comedy se realiza evidentemente por un solo individuo, lo cual no significa que siempre ha sido así, ya que las diversas formas de la comedia han admitido cualquier cantidad de actores o intervinientes, así como la interacción con elementos diversos para apoyar el espectáculo. La comunicación con el público es el objetivo general en cualquiera de las formas, sin embargo, hay diversos mecanismos para lograr la empatía con los espectadores, es así que la participación con los asistentes y el rompimiento de la cuarta pared es característica del Stan-up Comedy puro, aunque no en todo momento puede estar sucediendo. Stebbins hace una referencia descriptiva de este género, que por su síntesis tan clara se citara in extenso:

²⁴⁸ Ibid.

«The types of variety comedy that can be classed as quasi-stand-up comedy resemble pure stand-up in being primarily verbal. The ethical monologue is one. It is the closest cousin of pure stand-up, and the two are sometimes difficult to distinguish. It consists of a lengthy, coherent treatment of a single subject that packs a message of some kind, and can be contrasted with the shorter, more disconnected jokes, anecdotes, one-liners, and descriptive monologues of the typical comic of the 1980's. Closely related to the ethical monologue is storytelling, long yarns and anecdotes, each with an identifiable plot. Then there is satire, a monologue the aim of which is to ridicule some person or practice through irony and sarcasm. There are also impersonations of particular individuals or types of individuals, which become parodies when the aim is to satirize or caricature. These five forms are considered stand-up comedy in the entertainment world. Still, they differ from the pure form of stand-up in structure and content.»²⁴⁹

Como bien apunta Stebbins, existen similares formas de un Cuasi-Stand-up comedy, y en general, la característica de ser un discurso verbal atañe a todas ellas. La parodia, la ridiculización y la sátira, aparecen en medio de una narración pretendida, pero que no son exactamente un Stand-up puro; muy similar a lo que acontece con un *Unipersonal Esencial o Puro*, en tanto en cuanto que las formas y contenidos hacen que existan diferencias, que, aunque sean muy sutiles, permiten distinguir cada actuación.

«Somewhat more removed are the types of mixed stand-up comedy, which combine verbal and physical humour. In prop comedy the performer brings one or more important accessories. Finally, there is pantomime and clowning. Whereas verbal content is minimal here, other properties of stand-up comedy are fully employed, especially bodily and facial gestures. Heavy reliance on props and costumes distinguishes these latter two arts from pure stand-up comedy. The fourth division of variety comedy is team comedy. As the history of stand-up demonstrates, sketch and improvisational groups have played an important role in the development of variety comedy since the last half of the nineteenth century. Sketch comedy differs from pure stand-up chiefly in the minimal freedom the actor has to deviate from the script and to interact with the audience; he or

²⁴⁹ Stebbins, R. A., op. cit., p. 4.

she plays an impersonal role. Sketches also have plots of some sort – seldom complex – which are largely absent in stand-up comedy. Sketch players also rely heavily on props, costumes, scenery, and make-up.»²⁵⁰

El escenario acoge la comedia de maneras diversas, y permite que la acción sea desarrollada no solo con un medio discursivo verbal, sino que admite que el cuerpo también participe en la muestra del show como teatro físico. El uso de la improvisación hace que no exista una línea continua en cuanto a la acción premeditada, pero se aleja de un Stan-up puro en la medida que dicha improvisación suele estar al servicio de una línea de acción general que debe ser reconducida, una narrativa más lógica, si se quiere, que un Stand-up esencial.

«Improvisation falls at the opposite end of the continuum: there is no script, which means all action must be created on the spot. According to my observations, improvisation attempts to develop a plot, within the limits of spontaneous creation. But it is a collective effort: each player must blend his or her actions with those of the others onstage. Here premeditated conversation and audience interaction are out of question.

One final observation: Quasi-stand-up, mixed stand-up, and team comedy all have counterparts on the nonhumorous side of the variety arts; pure stand-up does not. Perhaps this will eventually change. It is after all the youngest of all the comic forms considered here and, in many ways, an offshoot of a number of them. According to Webster's Collegiate Dictionary (9th ed.) the term stand-up comedy originated as recently as 1966. The form's precursors are much older.»²⁵¹

No se puede negar que el Stand-up puede beber de todas las formas Cuasi-Stand-up, pero, a pesar de todo, siempre es diferente cada una de ellas, unas veces por la función de la narrativa continua, hasta sutiles diferencias basadas en la forma y sus variantes. El contenido de un Stand-up comedy suele estar ligado al individuo que aparece en escena, aunque sea de manera sugerida, siempre hay un hilo sensible que hace que el público empatice con el ejecutor, incluso llegando a identificarse por acto de rechazo o de reflejo inconsciente con lo que se está contando en la escena. A

²⁵⁰ Ibid., pp. 4-5.

²⁵¹ Ibid.

diferencia de los Contadores de Historias, Cuentacuentos o Narradores Orales, el Stan-up, logra el rompimiento de la lógica, se permite el absurdo conductual y psicológico, se adentra en la inconexión deductiva, y se permite los saltos espacio-temporales de lo que se discursa.

En comparación con los *Unipersonales Escénicos* que son objeto de esta disertación, el Stand-up comedy no se acerca a la conciencia de ser espectáculo premeditado interpretativo como ocurre en la interpretación actoral y que si puede acontecer en el seno de un *Unipersonal Escénico Dramático*, sino que, por el contrario, no requiere en apariencia ese tipo de estructura interpretativa para existir. El Stan-up comedy no requiere necesariamente una interpretación identificable, el público suele conectar básicamente con un individuo que cuenta sus ideas y opiniones como podría suceder en un autobús o en una parada de metro, es decir, que una característica del Stand-up puro es que no hay conexión con el hecho de estarse representando en el sentido estricto de la palabra. Es este último rasgo, posiblemente, el que hace que en la actualidad los Stand-up comedy tengan tanta aceptación en el público en general, ya que parece que no se le exige nada al asistente al espacio donde sucede el Stan-up; solo el hecho mismo de su presencia le garantiza un anonimato (Casi siempre), y le permite entrar a escuchar el discurso casi como eximiéndose de cualquier *deber* con el arte mismo. De por sí, es común denominador que el público mismo se sienta con el aparente poder de exigir, pedir y esperar que se le divierta, que se la haga reír. Una búsqueda de ese placer, de ese ansioso deseo de ocupar el tiempo “*libre, de ocio*”, sin comprometer nada de su interés existencial. Lo anterior no quiere decir que sean los asistentes simples convidados de piedra sin criterio alguno, no, simplemente que su presencia es suficiente y receptora, lo que no es óbice para que entren en sintonía de lo que sucede y escuchan, y, paralelamente, puedan entrar igualmente en una identificación que luego puede llevarles a re-flexionar con humor sobre lo que han identificado como propio.

En España los Stand-up comedy se han etiquetado como Monólogos, creando una gran confusión con el arte teatral interpretativo, ya que las personas se han acostumbrado a que la mención de la palabra Monólogo identifica solo al Stand-up comedy. Tan desafortunada confusión ha hecho que los espectadores se sientan

proclives a no reconocer las diferencias entre este tipo de comedia y los Monólogos propiamente dichos en el mundo del Teatro y la interpretación.

El Humor es placer que se busca, se aprecia y se saborea cuando logra entrar en contacto con cualquier individuo; si así las cosas, es determinante definir que un Stan-up comedy (como su nombre lo indica), tiene siempre un contenido hilarante, un sentido de la risa y el divertimento, expresado sin barreras mediante la exaltación del “Carpe Risum”. La risa, ese fenómeno, que como el lecho del río, sigue siendo inmensamente desconocido, a pesar de estar permanentemente en el fondo de toda la corriente constante de la vida.

Se conoce que una de las características más humanas es la posibilidad de reír, no solo el rictus de la expresión, sino aquel extraño y muy natural acto de reír. La risa como todo un continente del cual no logramos conocer su exacto contenido:

«El fenómeno de la risa ha sido, desde la antigüedad más remota, motivo de reflexión para el hombre. La risa llega primero como praxis: todos reímos. Y muchos filósofos, comenzando por los griegos, han pensado que esa es una de las sustanciales diferencias entre los humanos y los animales: Es conocida la definición del hombre –que se remonta a los griegos- como “un animal que ríe”. Además, esa praxis es placentera: todos triunfamos con un buen chiste, a todos nos gusta reír. Alivio de la dureza de la vida, o simple expansión gozosa, todos sentimos placer riendo. (Y no olvidemos la importancia del placer como motor de la actividad en el hombre, que tanto Aristóteles como Freud señalaron).»²⁵²

Los espectáculos de Stand-up comedy tienen como característica predominante el trabajar con el humor, con la producción de la Risa como tal. Las ganas de reír puede ser el comienzo de la labor del ejecutante del stand-up comedy. El moderno estilo se centra casi exclusivamente en la producción del fenómeno humorístico, ya que por el contrario, el público no “premiará” con su beneplácito al stand-up.

«Para que tengamos ganas de reír, el motivo debemos localizarlo en una zona media del alma. Por consiguiente, el efecto debe sernos presentado a lo sumo como un efecto medio, expresión de un promedio de humanidad. Y como todos

²⁵² Paraíso, I. *Las Voces de Psique. Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Murcia, publicaciones Universidad de Murcia, 2001, p. 271.

los promedios, éste se obtiene con asociaciones de datos dispersos, con una comparación entre casos análogos de los cuales se extrae la quintaesencia, o sea con un trabajo de abstracción y generalización parecido al que el físico opera con los hechos para deducir las leyes que los rigen. Resumiendo, el método y el objeto son de la misma naturaleza aquí que en las ciencias de inducción, en el sentido de que la observación es exterior y el resultado generalizable.»²⁵³

La búsqueda de la *regla de tres* de la producción de la Risa, es como la aventura del Arca Perdida, es decir, que si se pudiera encontrar una fórmula para que la risa fuese el resultado de la misma, todo el mundo desearía tenerla. El Stand-up comedy, como se ha reiterado, busca enervar el placer de la Risa en el público. Las formas para producir dicha expresión de la Hilaridad, varían según el sujeto ejecutor y sus habilidades, varían según la época histórica cultural en la que se desarrolla la acción que busca la conexión mediante la Risa. El objetivo es el mismo, independientemente de los mecanismos que se conceptualizan en diversos lenguajes, que se desgranar en géneros de Humor o de Comicidad.

Sin perjuicio de lo dicho, el Humor, entonces, en forma de comedia, se caracteriza igualmente por la gran intensidad en su capacidad de identificación con los que contemplan el espectáculo. Ya se decía en la concepción Griega de la comedia, que su característica observación conceptual se basaba en seres que se considerarían inferiores; como quien observa desde lo alto los vicios más humanos, los cuales son parte misma de quien los contempla, pero que se distancia de los observadores al delegar los mismos vicios en la crítica sobre los demás, los otros, los ajenos.

El espectáculo de Stand-up comedy sigue la línea de no dejar espacios sin que se produzca la *Risa*, Por lo mismo su técnica difiere en cuando a su manera de gerenciar el tiempo real y el tiempo escénico. Un Stand-up comedy, en general, llena consecuentemente (preferiblemente sin solución de continuidad) el espacio-tiempo con sus contenidos los cuales pretenden crear y producir hilaridad. Una incesante reproducción de chistes, chascarrillos, comentarios o inconexas ideas en sentido lineal, pero que producen la motivación para poner en marcha todo el

²⁵³ Bergson, H. *La Risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Godot editorial, 2013, p.37.

instantáneo mecanismo de la *Risa*; una maquinaria nada fácil de encontrar su *manual*, ya que todo lo que parece risible no necesariamente es cómico, no todo lo cómico es humorístico, y no todo humor es plausible de reír:

« [...] No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje puede ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reiremos de un sombrero; pero no nos estaremos burlando del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado unos hombres, del capricho humano que lo ha moldeado. ¿Cómo es posible que algo tan importante, en su sencillez, no haya llamado más la atención de los filósofos? Varios han definido al hombre como ‘un animal que sabe reír’. También podrían haberlo definido como un animal que hace reír, pues si algún otro animal lo consigue, o algún objeto inanimado, es por un parecido con el hombre, por la marca que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de él.»²⁵⁴

La humanización de las cosas y la naturaleza son el camino más identificable para lograr la empatía de la risa, posiblemente no es posible concebir en la mente humana un espacio de risa sin referirla de alguna manera con la propia esencia humana, casi como es imposible o por lo menos difícil, imaginar una existencia sin espacio y tiempo. El gran Bajtín describe la risa de la siguiente manera:

«La risa, don divino ofrecido únicamente al hombre, forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu. Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en un ser humano...el dicho de Plinio, quien afirmaba que sólo un hombre en el mundo, Zoroastro, había nacido con una sonrisa en los labios, lo que auguraba su sabiduría divina.»²⁵⁵

En España este tipo de género, llamado generalmente Stan-up comedy, ha sido reconocido por el más amplio patrón descriptivo de la actividad: Monólogo. Esto ha creado, como ya se apuntó, una gran confusión en el público, el cual solo se ha quedado con el género por su manifestación individual, sin entrar a valorar que el

²⁵⁴ Ibid., p. 44.

²⁵⁵ Bajtín, M. (a) *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Versión: Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2003, p. 59.

término ya existía para una determinada forma de acción escénica, vinculada al teatro y al escenario, donde se suceden Monólogos dramáticos y escénicos. Simplemente, en la actualidad del panorama Español, cotidianamente, la gente ya asume que la palabra Monólogo incluye un discurso de Stand-up comedy, vinculado necesariamente a la diversión que conduce a la risa. Así describe el fenómeno del Stan-up comedy Castellón Alcalá:

«Se reconocen los monólogos como productos de ficción que se presentan oralmente a un público para su entretenimiento. Se toman como un producto discursivo nuevo, para el esparcimiento y la diversión. Enlazan con las formas escénicas del espectáculo, teatrales y televisivas, y afloran como una aportación afortunada; serían uno de los nuevos géneros que surgen al ritmo de los gustos de la sociedad mediática. Su proliferación ha sido en España bastante rápida en los últimos años.»²⁵⁶

Dicha denominación general de *Monólogo*, no ha hecho más que confundir y sintetizar todo el mundo histórico y artístico, a más de profundo, de los monólogos escénicos teatrales en sentido estricto, y, solo se ha trasladado del Inglés al mundo hispano-parlante la definición por su forma externa de presentación, y no por sus características.

Puede ser que la traducción literal de la frase Stand-up Comedy, no fuese apropiada para su mercadeo, o, simplemente porque no hay un conocimiento leal sobre el arte escénico por parte mayoría de la población y por lo mismo no sería fácilmente vendible. Lo anterior sería fácilmente explicable por el hecho de que la gente, en general, no asume el participar del arte en su vida, como pareciera a primera vista; es decir, lo toman como una carga antes que como un placer, un conocimiento y una reflexión que requiere de la activación de todos los sentidos, de la atención necesaria.

En estas sociedades lo que se quiere cada vez más, es poder disfrutar sin ningún esfuerzo, alcanzar el relax sin tribulaciones, usufructuar del momento sin participar

²⁵⁶ Castellón Alcalá, H. (2013): Humor y Tipos Textuales. Los Textos Expositivos en los Monólogos Cómicos, en B. Alvarado-Ortega y L. Ruiz Gurillo (coords), *Humor, Ironía y Géneros Textuales*, Alicante, Grupo ILSE-Almería, 2013, pp. 42-49.

lealmente en él, reír sin pensar y sorprenderse sin esfuerzo sensible. Los asistentes a un Stan-up comedy se encuentran ante este tipo de espectáculo, precisamente como eso: solo expectantes y nada más. Como el que fisga por su propia cerradura para ver algún reflejo de su espejo en boca de otro. Lo anterior no quiere decir que este tipo de espectáculo no posea la habilidad del ingenio, por el contrario, sino que los espectadores no están dispuestos a más que a presentar su humanidad, pagar una entrada y esperar a que se les “*haga reír*”. Para seguir con la descripción sobre éste género que hace la autora Castellón Alcalá:

«Se puede apreciar en ellos una determinada identidad en la voz enunciativa. El monologuista asume el papel individual anónimo que encarna genéricamente un colectivo: ciudadano, novio, hijo, conductor, espectador, comprador, etc. Desde esa instancia enunciativa, se van enlazando, asuntos a partir de la vida cotidiana, es decir, adopta un rol genérico desde el que construye su mofa, generalmente amable, no hiriente en exceso.»²⁵⁷

Las temáticas tradicionales de los Stand-up comedy, por lo menos en la moderna atracción de *shows comerciales*, se basa en la cotidianidad y la inofensiva vida normalizada según cada cultura y cada sociedad en la que se realiza cada espectáculo:

«Los asuntos en torno a los que gira el monólogo abarcan la casuística de la vida diaria, las cuestiones sentimentales, problemas no trascendentales de la sociedad moderna, relaciones familiares, etc., desde el prisma del análisis jocoso. Se exponen situaciones comunes, hábitos y paradigmas sociales establecidos, se glosan las actitudes asociadas a algún tipo humano, o al característico del rol genérico desde el que se ha situado el monologuista.»²⁵⁸

Los Stand-up comedy están estructurados en derredor de la aparente cercanía que da el rompimiento de la cuarta pared, del tema que se expone y del espacio en que se desarrolla. Pero realmente, la cercanía real se encuentra en su estructura y técnica, ya que los análisis irónicos y cómicos, son la forma de identificación más básica pero más difícil de mantener sin sobrepasar los límites del respeto y

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

sensibilidad de los asistentes, pero tampoco quedarse en una desconexión mediante el sentimiento.

Es como caminar en una cuerda floja, en donde la asepsia y lo incoloro de lo expuesto debe ser como una lluvia constante, la cual cae y llama la atención en tanto en cuanto no deja de caer, pero que si el público quisiera, la escucharía como un bajo continuo, como un ruido de fondo que ayudaría a dormir bien.

Por consiguiente, unaposible característica, ya enunciada, de los Stan-up comedy es el hecho de tener un tiempo de acción muy rápido y sin solución de continuidad o sea, que no debe dejarse espacio para pensar a quien escucha, no hay que permitir que se reflexione, ni se sienta de manera efectiva; solo hay que estar alerta y mantener alerta a quien está escuchando. Pero hay que mantener al público en este estado de permanente atención superficial, no sólo con lo que se dice, sino que, ese discurso debe estar conectado con el detonante de la risa permanentemente. Al estilo de una traca de pólvora interminable. Si esto no sucede, el Stan-up comedy fracasa, no importando si hay episodios de excelencia; no importa. Si el resultado en general deja espacios y pausas no hilarantes, decae y pierde interés. Lo que demuestra que el público solo está allí como *tomando el sol*, el cual, en cuanto se va, se pierde el sentido de estar allí, no importando si el atardecer es más profundo y emotivo, no, ya que no está dispuesto el público a hacer ningún movimiento neuronal que implique esfuerzo ni conexión catártica real. Solo se encuentra el público en un estado de relajamiento predispuesto a que se le masajee el desconocido mecanismo de la risa, no necesariamente del humor.

Los Stand-up comedy que llevan a los asistentes a un espacio de crítica social o de reflexión y autocrítica más profunda, terminan por no ser más interesantes que un discurso político o social que aburre a los que gustan del Stan-up solamente, ya que en el momento en que el Stan-up se adentra en temas más densos, hay que comprometerse en poner atención y tomar partido, en sentir, reflexionar y criticar, llegando incluso a *concluir* o a llevarse el tema para casa. Algo que modernamente casi nadie está dispuesto a hacer, ni siquiera hay gusto hoy por el estudio ni por el conocimiento (Hablando en general, claro está) como para tener que soportar en los ratos de “ocio” que un espectáculo (Por el cual se ha pagado) obligue a quien asiste a *pensar o algo similar*.

Aunque el monólogo escénico como forma, cobija, aparentemente, al Stand-up comedy, no son lo mismo. Por alguna razón en los Estados Unidos de América no le llaman de la misma manera, evitando así la confusión. Sin embargo, un Stand-up comedy sí se acerca más a un Unipersonal Escénico en los términos en que se ha venido hablando.

El Stand-up se parece a un monólogo escénico interpretativo, en cuanto que, puede ser concebido, escrito y creado por un solo individuo; quien a su vez lo puede producir, proyectar, vender, mercadear y, posteriormente ejecutarlo sin necesidad de técnicos ni apoyos de dirección. Esto se parece entonces a los Contadores de Historias o Cuentacuentos, que son también un Unipersonal Narrativo, cuando lo realiza un solo individuo al estilo de un Stand-up comedy, pero diferente por su área de narrativa particular.

Lo que diferenciaría entonces, básicamente, a un Stand-up comedy del *Unipersonal Escénico Teatral* o *Interpretativo*, es que en el *Unipersonal Teatral* hay precisamente una estructura de cara a la interpretación, en tanto que el stand up comedy no interpreta, sino que “cuenta, describe, narra”. En cuanto a la interpretación refiere en el mundo del arte escénico, es de reconocer que es una palabra bastante frágil en su definición dramática y su proyección socio-cultural; sin embargo es una palabra de acción, característica que, posiblemente no la poseen otros tipos de espectáculos unipersonales. Hay más diferencias básicas, como, por ejemplo, el hecho de la forma de producción y preparación, que en el *Unipersonal Escénico Teatral* requiere de mayor firmeza y, por lo menos, una mínima lógica sobre la base del (o los) mensaje que se quieren transmitir.

Sin dejar soslayado al stand-up Comedy como si fuera un extraño al mundo escénico, hay que decir que pertenece al mundo del arte escénico sin duda alguna, y que gracias a él, al Stand-up comedy, se ha logrado un discurso leve que va y viene fácilmente entre la audiencia y la escena, y, que si se adentra uno en el análisis más abierto y general del género, realmente es un reflejo crítico de una forma de vida. De una vida moderna y absurda muchas veces, paradójica y pretendidamente superior, deseablemente evolucionada pero infantilmente violenta y cruel, de una sociedad que se place en el hedonismo y el individualismo mientras preconiza lo contrario cínicamente, y, en fin, que busca solo el placer sin involucrar nada de sí mismo.

«It is plausible that stand-up comedy only took root in verbally sophisticated societies, evolved from earlier societies whose communication was largely physical and pictorial. Perhaps ancient Greece was the first society where a verbal precondition for stand-up existed. At any rate the modern theatrical monologue got its start in the prologues players presented in certain Greek dramas. Here an individual performer spoke to the audience to warm them up and set the scene for the play that followed.»²⁵⁹

El prólogo o el intermedio de una pieza teatral más extensa, pudo ser caldo de cultivo de alguna forma de Stand-up comedy, llegando a conectar directamente con la vida moderna variando en su contenido y tema, pero manteniendo la forma y la intención.

Aunque parezca que se menosprecia el espectáculo, nada más lejos de intentarlo siquiera, ya que es un género que se ha actualizado siendo reflejo de la sociedad que le acoge, le da contenido y se ve reflejado en él. Uno de los comediantes modernos, por ejemplo, Woddy Allen, que es casi un “*Dios*” de cierto tipo de humor, fue motivado por este tipo de espectáculo:

«Hay que recordar que Allen era, básicamente, un escritor, gente que por definición es solitaria y tímida. Un día vió actuar al cómico Mort Sahl y la causó tal impresión que pensó que él también podría hacer algo parecido [...]

A diferencia de otros humoristas, que contrataban guionistas para escribir chistes atemporales, Sahl se inspiraba en los titulares de la prensa del día para preparar sus textos, por lo que su humor estaba muy relacionado con la actualidad. Además, en lugar de vestir elegantemente con esmoquin o traje de fiesta y saludar solemnemente con el habitual ‘damas y caballeros’, Sahl vestía de manera informal, como cualquier persona de la calle, y llevaba bajo el brazo un ejemplar de uno de los diarios de la ciudad. Inventó, pues, un nuevo modo de estar sobre la escena, mucho más desenfadado y conectado con el espectador. Una forma que aún hoy continúa siendo la tarjeta de presentación de la mayor parte de los humoristas que hacen este tipo de espectáculos, tanto en salas y teatros como en la televisión.»²⁶⁰

²⁵⁹ Stebbins, R. A., op. cit., p. 6.

²⁶⁰ Grueso, N. *Woody Allen. El último genio*, Madrid, Plaza y Janes, 2015, p. 112.

Woody Allen entonces, al parecer, despierta su capacidad de admirar a quien sin recursos escénicos tradicionales, aparece solo y logra conectar con el “*diario*” (En su doble sentido) acontecer directamente y sin intermediación dramática. Sólo buscando la ironía, y en últimas la Risa, esa situación inescrutable que cumple funciones vitales, emocionales, espirituales y sociales, entre otras. Y que si no cumple una función como tal, si deja planteamientos interesantes como por ejemplo, asumirnos más humanos y menos pretenciosos:

«Resulta difícil decir en qué momento preciso el afán por volverse modesto se separa del temor a volverse ridículo. Pero este temor y este afán se confunden sin duda al principio. Un estudio completo de las ilusiones de la vanidad, y del ridículo que va aparejado, arrojaría una luz singular sobre la teoría de la risa. Veríamos a la risa cumplir con regularidad una de sus funciones principales, que es la de devolver la plena conciencia de sí mismo a todo amor propio distraído y conseguir así la mayor sociabilidad posible de los caracteres. Veríamos cómo la vanidad que es un producto natural de la vida social, incomoda sin embargo a la sociedad, igual que algunos venenos suaves que secreta sin descanso nuestro organismo la intoxicarían a la larga si otras secreciones no neutralizasen su efecto. La risa realiza todo el tiempo un trabajo de este tipo. En este sentido, podríamos decir que el remedio específico contra la vanidad es la risa y que el defecto esencialmente risible es la vanidad.»²⁶¹

3.4.5. UNIPERSONAL DE PIEDRA.

Si los espectáculos unipersonales, como su nombre lo indica, son realizados precisamente por un solo individuo, por una sola persona (En general) que asume la responsabilidad de llevar ante el público una representación, una actuación, una historia o una narración, puede pensarse que las *formas* expresivas que se utilicen no importan. Desde este punto de vista, entonces, se podrían encontrar tantos espectáculos unipersonales como formas existen. En el caso de los unipersonales dramáticos escénicos sucedería lo mismo, debido a que las maneras de expresar un mensaje en escena pueden variar según el lenguaje utilizado hasta el tipo de espacio

²⁶¹ Bergson, H., op. cit., p. 40.

en que se actúe. Es el caso de los performático actores que trabajan en los espacios exteriores, en las plazas, parques y en la calle en general: las Estatuas Humanas.

Las grandes ciudades modernas no se extrañan al ver en sus espacios públicos a estos individuos que crean una imagen estática, imagen que contiene en su esencia alguna idea, historia o narración desde la quietud. Al estilo de los juegos infantiles, en donde la diversión radica en la capacidad de mantenerse inmóvil ante los demás, las estatuas callejeras demuestran la habilidad compleja de lograr pasar por inmóviles seres inanimados, por estatuas casi reales a los ojos de los transeúntes. El público caminante se detiene en frente de estos individuos, admirando las características de lo expuesto, y posiblemente tratando de descubrir cualquier atisbo de vida en movimiento. Su éxito radica precisamente en la capacidad de controlar el sentir vital con el fin de “actuar” la inmovilidad total, al estilo de una estatua de piedra.

Estatuas vivientes, como también se conocen en la actualidad, son personas que han trabajado un espectáculo desde la inmovilidad, lo cual no necesariamente se traduce en *inactividad* o *in-animado*; muy por el contrario, el trabajo de la quietud el arte tiene todo un trasfondo de movimiento en suspensión, y no de inexistencia. Ya se ha mencionado cómo la vida se basa en la correlación de fuerzas, en s equilibrio en movimiento, que puede parecer quietud a los ojos del común de las convenciones sociales. La fuerza se equilibra con su contrario, con aquello que puede contrarrestar un movimiento en un solo sentido, por ello se definen los conceptos precisamente por su contrario: No hay lejos sin tener conciencia del concepto de cerca, no hay idea de vacío si no se entiende su contrario: Lleno.

El actor aplica en este caso toda su estructura corporal, mental y espiritual para lograr llegar a representar aquel objeto físico de referencia, es por ello que la referencia será la estatua real como tal. El público no solo se comunica mediante el asombro y la curiosidad, sino que más importante es la narración que transmite la escena de las estatuas vivientes. Por mucho que sea una simple referencia a un objeto inanimado cualquiera, o a un personaje o situación de lo más superficial, lo verdaderamente interesante es todo el contexto que rodea a ese mensaje inicial, el de la referencia concreta a una situación, personaje o característica humana o no.

Es importante tener en cuenta que el arte escénico, y en particular el arte del teatro es objeto y esencia de múltiples estudios de toda índole y desde muchas almenas del conocimiento humano. Será porque es la vida misma llevada al sublime lenguaje de la sensación, o simple y llanamente porque es un componente fundamental de la existencia. Por o anterior, el sujeto que se arriesga a surcar las calles haciendo un espectáculo en quietud, posiblemente es un Quijote que lucha contra los molinos del movimiento continuo en que se cree se basa la teatralidad, por lo menos en la tradición occidental. Las estatuas humanas o vivientes, aunque parezca lo contrario, no son exclusivo descubrimiento de la cultura moderna. En cada época los individuos, los actores, los artistas del gesto, el cuerpo y la palabra, se han dejado llevar por la fuerza de la expresividad. Y para entender cada momento histórico, y tratar de encontrar qué caracteriza cada manifestación cultural, y en este caso, teatral, ha surgido ya hace décadas, estudiosos de una antropología ajustada al teatro, es decir, Teatral:

« [...] la antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental, según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extracotidiana del cuerpo es aquello a lo que se llama técnica.»²⁶²

Al entrar en la antropología cultural, puede verse qué el avance sobre una especialidad antropológica dedicada al lenguaje del arte escénico teatral marca una diferencia importante para la comprensión más cercana de fenómenos artísticos de cada época, de su extinción o resurgimiento, y no siempre referidos al macro-concepto de la cultura en general.

«La única afinidad con la antropología cultural es formular preguntas sobre lo “obvio” (la propia tradición). [...]

No debiera haber equívocos: la antropología teatral no se ocupa de aquellos niveles de organización que permiten aplicar al teatro y la danza paradigmas de la antropología cultural.

No es el estudio de fenómenos performativos en aquellas culturas que son tradicionalmente objeto de estudio por parte de antropólogos.

²⁶² Barba, E. y Savarese, N., op. cit., p. 13.

Tampoco se debe confundir con antropología del espectáculo.»²⁶³

Sin entrar en el debate sobre los espacios de cada una de las diferentes áreas especializadas de la antropología, sí es importante, pensando en el tema de la expresión artística de las Estatuas Vivientes o humanas, destacar que la antropología teatral centra parte de su análisis en el trabajo del actor, del sujeto activo del mundo escénico, y que lo relativiza, lo contextualiza y lo lleva de nuevo al mundo general de la cultura.

«Un análisis transcultural del teatro muestra que el trabajo del actor es resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes:

La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible.

La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.

La utilización de la fisiología según técnicas corporales extracotidianas. En esas técnicas se hallan principios recurrentes y transculturales.

El primer aspecto es individual. El segundo es común a todos aquellos que pertenecen al mismo género de espectáculo. Solo el tercero concierne a la totalidad de los actores de todos los tiempos y culturas: se puede llamar el nivel “biológico” del teatro. Los dos primeros aspectos determinan el pasaje de la pre-expresividad a la expresión. El tercero es el núcleo que no cambia bajo diversas variantes individuales, estilísticas y culturales.»²⁶⁴

Es evidente que en el campo de un espectáculo unipersonal, como se ha reiterado, recae directamente sobre el quehacer del actor, y en particular en este caso, de un solo actor, de un único individuo; resaltando entonces las tres características enumeradas por Barba y Savarese. El equilibrio entre estos tres elementos hace que el actor unipersonal sea el mejor ejemplo de la vida escénica, una existencia especial que solo es comprensible condensando su sensibilidad e inteligencia individual y social, comprendiendo el contexto en el que surge su actuación haciendo uso de su

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid., pp. 13-14.

propia estructura corpórea, afinando las habilidades energéticas de cara a la expresividad en función de un mensaje hacia el exterior, hacia la vida misma desde la propia vitalidad. La sociedad moderna se precia de tener a pie de calle las manifestaciones artísticas que salen de los edificios destinados para ello, y se encuentran que la vida se hace arte teatral, reflejándose a sí misma en su escenario cotidiano:

«La premisa básica copernicana de las ciencias sociales de corte dramatúrgico puede resumirse mediante la máxima según la cual el mundo es un escenario. La vida, por ser teatral, se hace analizable a través de algunos tipos de filtro teatral. Sobre el tipo de filtro y sobre el tipo de compromiso que el principio merece, se ha dividido la opinión. En algunos escritos, el teatro es esencialmente una fuente de analogías, de metáforas cuyo valor es fundamentalmente heurístico (pensamos en la microsociología de encuentros e interacción pública de Ervin Goffman, que contempla un “marco teatral”, pero se detiene allí). Otros toman la máxima literalmente y siguen su lógica hasta el fin.»²⁶⁵

La vida como escenario de las tragedias y las angustias humanas, o de las alegrías y los placeres se amplifica cuando el arte re-conceptualiza dichas experiencias. Una reflexión desde lo artístico sobre la misma existencia, o, el arte como filtro que permite el descubrimiento y la invención de la misma razón de la vida, pueden ser puntos de vista diferentes, pero que se juntan en la irremediable dependencia paradójica de la retroalimentación constante: vida-arte-existencia. Dicha dinámica hace que el arte teatral se condense y se evapore continuamente, revalorizándose y contrastándose incesantemente. Así, el arte de las estatuas humanas ha existido desde siempre, ya que el ser humano ha comprendido el valor de la quietud, la inmovilidad y la serenidad, incluso como táctica a la hora de cazar, o simplemente para pasar inadvertido ante ciertos peligros. Jugar a las “estatuas” tiene referente en el mismo aprendizaje de dichas habilidades útiles para la sobrevivencia. El cuerpo como herramienta fundamental y única, hace que los artistas se preocupen en su manejo correcto y en su exploración acerca de las diferentes capacidades

²⁶⁵ Loriggio, F. (1992): “Apuntes sobre antropología teatral”, en P. Roster y M. Rojas, ed., *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro Latinoamericano*, Argentina, Galerna / IITCTL, 1992, pp. 23-45.

expresivas, comunicativas y proyectivas. Hoy en día existe espacios en donde se imparte una educación física artística, así como es conocido que en las escuelas artísticas y de comunicación, se estudia la expresión corporal, el gesto y sus significados, los lenguajes no verbales y otros tópicos relacionados con la capacidad humana de expresar mediante su estructura corpórea.

«Las principales contribuciones de las artes a la educación (Eisner, 2004, p. 286) están relacionadas con los resultados que son característicos e incluso exclusivos de las artes mismas:

El primero de estos resultados es la comunicación de formas distintivas de significado.

El segundo es el desarrollo de formas de pensamiento que surgen de la creación y la percepción de objetos y sucesos como formas de arte.

El tercero es el fomento de la experiencia estética.

Los programas de educación física artística deberían ayudar a los alumnos a aprender a crear y a experimentar las características estética de las imágenes y a comprender su relación con la cultura de la que forman parte.»²⁶⁶

Igualmente la expresión corporal como nueva disciplina, ha sido importante como herramienta en muchas áreas diversas del conocimiento social, y en especial del mundo de la educación y la pedagogía:

«La relevancia adquirida por el cuerpo en el momento histórico que vivimos, así como la sentida necesidad de mejorar la comunicación interpersonal, y hasta el propio diálogo interno, hacen que la expresión corporal tenga un lugar en la escuela.

En efecto, la profundización en el conocimiento del lenguaje no verbal ha afianzado la expresión corporal como elemento de primer orden en la intercomunicación individual, lo que la hace acreedora de una naturaleza educable en un contexto amplio de educación integral.»²⁶⁷

²⁶⁶ Grasso, A. (2006): “La corporeidad: hacia una inteligencia corporal en la escuela”, en M. Castañer (Coord.), A. Grasso, C. Lopez, M. Mateu, T. Motos y R. Sánchez, ed., *inteligencia corporal en la escuela*, Barcelona, Biblioteca de Tándem 233. Serie Didáctica de la expresión corporal, pp. 81-91.

²⁶⁷ García Hoz, V. (Director). *Enseñanzas artísticas y técnicas*, Madrid, Rialp, S.A., 1996, p. 166.

La utilización del cuerpo y su importancia, ha pasado de aquellos espacios militares y físicos, o de los espacios artísticos y espirituales, a los espacios sociales de lo cotidiano. La importancia de las actitudes corporales, del gesto, de su significación y las diversas formas del lenguaje no verbal, hacen que existan especializaciones que estudian parcelas, cada vez más particulares sobre la expresión del cuerpo y sus ilimitadas posibilidades comunicativas. El desarrollo de las tecnologías, el mundo del mercado y de la competencia, el de la política, hacen énfasis en cada rictus de la cara, en cada movimiento del cuerpo, en cada posición corporal, con el fin de alcanzar objetivos diversos, potenciados por los *mass media*. Por ello mismo existen personas especializadas en educar e investigar sobre dichos aspectos, llegando a ser fundamentales en la búsqueda de estrategias que ayuden a alcanzar metas de gran calado en las sociedades actuales.

«Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones escénicas de *representación* (Barba y Savarese, 1920, p.20). A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Sin embargo, en una situación de representación existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede, pues, distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana [...]

Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el *principio del menor esfuerzo*: conseguir un rendimiento máximo con un mínimo de energía. Por el contrario, las técnicas extracotidianas se basan en el derroche de energía.»²⁶⁸

La movilidad natural del cuerpo humano, en su esencia vital, se ve comprometida cuando un individuo trabaja sobre la búsqueda de la quietud, sobre la actuación “*estacionaria*”: una aparente inmovilidad. La remisión a la escultura y la pintura puede ser el mejor objetivo inicial, aunque el punto de comparación real será la misma naturaleza que sirve de marco de referencia. El intento de mimetizarse en medio del entorno hace que el sujeto desarrolle ciertas técnicas, el intento de parecer un objeto inanimado requiere otros medios para tal fin, sin embargo, ambos

²⁶⁸ Grasso, A., op. cit., p. 93.

objetivos logran su perfección en la medida de la semejanza con dichos contextos. Los individuos que dedican su tiempo a trabajar en lograr dichas imágenes, saben (aun cuando existen muchas personas no profesionales que se dedican al mundo de las Estatuas Humanas) que el trabajo corporal y mental es indispensable.

El *derroche de energía* que extra-cotidianamente debe realizar el actor de estatuas, es igual o superior, posiblemente, al que despliega un actor escénico tradicional. El hecho de ralentizar los movimientos naturales vitales, de controlarlos y “disfrazarlos (aquellos que son inevitablemente imparables), requiere una fortaleza inmensa y un consumo energético que puede ser mucho más intensa y concentrada que muchos despliegues de movimiento. Al estilo de un faquir o un yogui que logra controlar su cuerpo y mente, llegando a superar el mismo dolor, los ejecutores de las técnicas de la inmovilidad artística buscan utilizar sus energías para llegar mostrar dicha capacidad mediante la inmovilidad, con la diferencia de que el trabajador de las esculturas humanas o callejeras, centra en general su esfuerzo en la expresión estética y artística por encima de la exhibición de proezas casi inhumanos o superaciones físicas al dolor. Con todo es llamativo el hecho de que tanto el actor de estatuas callejeras como los faquires, en general, lo hacen con fines económicos:

«La exhibición del faquir tiene por lo general una finalidad lucrativa. Estos singulares individuos que son los faquires recorren unos y otros lugares buscando el público que quiera sorprenderse con sus demostraciones.»²⁶⁹

Con base en lo apuntado se puede corroborar la dificultad con la que se enfrenta aquel actor creador de un espectáculo de Estatua Humana. El trabajo del cuerpo, la expresión corporal entendida como área general referida a la estructura física del ser humano, tiene que ver cada vez más con diversas fuentes del conocimiento y diversas disciplinas como: La antropología, la semiótica, la comunicación no verbal. Igualmente atañe a espacios de terapéutica y psicología como: Terapias corporales y posturales, terapias artísticas como la danza-terapia o las técnicas Gestalt; también interesa a los espacios de psicomotricidad relacional y la Eutonía. Se relaciona

²⁶⁹ Calle, R. *La sabiduría de los grandes yoguis*, Barcelona, B, S.A., 2013, p. 55.

también con los espacios de trabajo estético-espiritual, de desarrollo personal, de superación de la baja autoestima y personalidad (Danza, socio-drama, roll-play, mimo, etc.). Incluso se relaciona hoy en día con el trabajo del yoga, el tai-chi y en general con espacios formativos y pedagógicos.

Sin embargo, y sin perjuicio de lo anterior, este tipo de acción ha sido procurada también como una actividad lúdica. Ya se ha señalado, los niños juegan a quedar inmóviles hasta que otro logre desconcentrar al jugador haciéndole moverse. Diversión simple y básica, actividad esencial en el ser humano: Jugar.

En Grecia hubo oráculos y estatuas parlantes, como se llamarían, que se estructuraron dentro de la cultura helénica y su cotidiano. Las estatuas erigidas en honor a los Dioses, también eran “*animadas*” según los intereses de quienes dirigían los cultos. Estatuas de personajes importantes y de héroes legendarios se consolidaron como especial homenaje a quien se esculpía. Pero la mimetización del ser humano como estatua lleva consigo otra naturaleza, ya que no es el material inanimado que logra hacerse en la figura humana, sino que es al contrario, el ser humano que se trata de emular a la materia. Llegado incluso a ser usada dicha técnica de la estatua humana realizada por un individuo en labores de espionaje en los palacios de entonces.

«En Grecia, hacia el noveno mes de *Elafebolion*, se celebraba la Gran Fiesta de Dionisos, día sagrado en cuya magna procesión se cantaba los ditirambos a Dionisos, a la par que los jóvenes danzaban frente a su estatua, y algunos imitaban, quedando estáticos en medio del fervor dionisiaco, alguna pose del dios.»²⁷⁰

En el mundo Helénico se tenía muy presente las imágenes de los Dioses y héroes realizadas en las estatuas que era común ver en las plazas y calles, a más de aquellas que abundaban en las casas de los que podían permitirse tenerlas. Incluso, a las estatuas de los Dioses se les trataba con los cuidados que se daría a un ser humano: vestidos, pelucas y Peinados, baños con especiales cuidados, etc.

²⁷⁰ Celdrán, P. y García-Juez, R. *Estatuas humanas-Arte en la calle*, Madrid, Alymar s.l., 2010, p. 19.

«Se cuenta que cuando no las había, alguien la representaba para sustituir con su cuerpo la ausencia de este elemento sagrado: se hacía las veces del dios representado por la estatua, e incluso se le rendía honores y pleitesía...

No sorprende que muchos posaran como tales estatuas con intención crítica, satírica, de protesta contra la actuación política de los dirigentes de turno. Pero también estaba en el ánimo de la gente la figura de la estatua como elemento de comparación.»²⁷¹

La estatua representada por un ser humano, o la estatua verdadera que era venerada y cuidada como si de un humano se tratara, adquiere una preponderancia no solo artística de placer estético, como sucede en la actualidad, sino que eran parte del cotidiano social y del imaginario colectivo. La inventiva de cada cultura para ir de la in-animada figura a los espacios de humanización, o a la inversa, de la representación humana vital hacia la apariencia inmóvil de la materia inanimada, se precian por su despliegue tecnológico al servicio de los intereses de cada momento y lugar. Es tan plausible tanto una como otra técnica desarrollada para poder dar apariencia vital a lo que no lo tiene, como lo contrario; plausible a tal punto que hoy en día existen copias robotizadas que pueden pasar casi como humanos, e igualmente, se valora, entonces, las técnicas de los seres humanos para parecer una estatua. Ya en la cultura griega se buscaba crear la ilusión de que las estatuas inanimadas tuvieran acciones humanas, ya fuera intercambiando partes de la misma estatua, o simplemente que aparentemente hablaran en los oráculos o en los templos.

«En esta tradición de estatuas parlantes más o menos prodigiosas –que en rigor podríamos remontar hasta los antiquísimos epitafios fúnebres, en los que el difunto se dirigía en primera persona al caminante junto a una representación escultórica suya a la que en cierta manera dotaba de voz- se inscribe la composición de Ario. A finales del s. II, durante la segunda sofística (poco después de que fuera grabado nuestro centón) las epístolas ficticias de Alcifrón recuperan el tópos de una estatua parlante [Rosenmeyer 2001]. En la primera carta de su cuarto libro, Alcifrón hace hablar a la estatua de Venus que Praxíteles esculpió para los cnidios, reinterpretando la versión que Ovidio hace de la historia de

²⁷¹ Ibid., p. 20.

Pigmalión, en la que el rey de Chipre se enamora locamente de una estatua actual de Afrodita. Así mismo, este tema subyace al epigrama AP XVI, 204 de Simónides, donde la estatua de Eros reglada por el escultor a su modelo toma la palabra. Común a todas estas piezas es el hecho de que el artista hace que el objeto creado no sólo hable, como ya se hacía desde Homero, sin que además filosofe sobre el propio hecho de la creación artística y de su ser en el mundo.»²⁷²

En el mundo Egipcio también existió la tentación de metarfosarse en imágenes de estatua, incluso “Hatshepsut”, reina faraón de la dinastía XVIII de Egipto, fue la quinta gobernante de dicha dinastía. Esta reina adoptó la imagen de un faraón ante el pueblo, usando una barba postiza (Una manifestación de la interpretación, la actuación, si se quiere, o, por lo menos, una performativa imagen), condensó en su ser los dos géneros, como estando por encima de los mismos ante el pueblo, y así condensar el poder en sí misma.

«Se origina así un proceso de apropiación de los símbolos del poder, dado que el poder mismo ya lo tenía. En este sentido hay que entender ciertos testimonios del reinado, como la masculinización progresiva que se aprecia en la estatuaria de Hatshepsut, desde un torso de mujer con nombre de reina en femenino hasta torso de mujer y nombre de rey en masculino para terminar representando un torso masculino con un nombre de rey también en masculino.

La significación de todo ello presenta un caso único en la Historia de Egipto: una regente se corona como rey.»²⁷³

La simbología desbordada en la escenificación de la Reina-Faraón demuestra que la utilización de la imagen corporal, su potencia comunicativa y su proyección mediante el uso de la técnica de la inmovilidad, ha sido parte también de la legitimación y perpetuación del poder. La actitud de dichas posturas “*estatuarias*” era solemne, y siempre en conexión con la pantomima y la mímica. El puente entre la vida y la muerte era otra significación latente en Egipto:

²⁷² Prieto Domínguez, O. *De Alieno Nostrum: El Centón Profano en el Mundo Griego*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Oscar Prieto, 2010, p. 94.

²⁷³ Urruela Quesada, J. J. *Egipto faraónico: política, economía y sociedad*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2006, p. 246.

« [...] una persona viva, pero avecindada en el silencio y la quietud de la muerte y al margen de la realidad cotidiana, a modo de etérea captación momentánea de la inmortalidad, tan cara, tan apetecida, tan contemplada por aquellos hombres.»²⁷⁴

Interesante resaltar la conexión de los símbolos del poder, de su legitimación, con las formas de reafirmar una situación real sobre la base de los *gestos* y manifestaciones exteriores de cara a los sujetos que sustentan dicha legitimidad; Es decir, que el hecho mismo del poder legitimado, pasa por la exteriorización de símbolos entendibles para la gran masa receptora de los mismos, creando una narrativa que posibilite la apropiación del mensaje legitimador por parte de los sujetos objetivo de dicha acción. No solo la palabra expresa y el discurso verbal logran dicha base legitimadora, por el contrario, es más potente, muchas veces, una *imagen vale más que mil palabras*. El arte escénico juega un papel, entonces, muy importante en dichos procesos de sustentación legítima del poder en general. En el caso de La Reina-Faraón, es evidente el uso de las escenificaciones, de la representación mediante las estatuas por medio de personas, de las actuaciones solemnes de corte alegórico, etc. Para consolidar un discurso justificante de la herencia legítima del ejercicio del poder:

«La significación de todo ello presenta un caso único en la Historia de Egipto: una regente se corona como rey. Es obvio que Hatshepsut se consideraba heredera legítima de su padre Thutmosis I y para justificar dicha herencia hace representar un conjunto de escenas y textos tanto en la Capilla Roja del templo de Ámon en Karnak como en el templo de Deir el-Bahari. Estos documentos son su “declaración” como heredera, el texto del Oráculo Profético del año 2.º, las escenas del Nacimiento Divino y el Texto y las Escenas de la Coronación, del año 7.º, aspectos inéditos hasta entonces de los ritos de la monarquía, por lo que su importancia es excepcional.»²⁷⁵

Más allá de las significaciones de legitimación del poder, es llamativo cómo este caso de Hatshepsut, es la evidencia de la intervención del arte escénico (aunque no se

²⁷⁴ Ibid., p. 18.

²⁷⁵ Ibid., p. 246.

califique como tal en rigor) en la proyección de las tácticas de expresión narrativa de un mensaje, de una *manera* de comunicar la *historia* y su *verdad*.

«La barba de Hatshepsut va y viene de unas representaciones a otras, seguramente por buenas razones. Hay retratos de piedra oficiales como faraona, incluidas algunas esfinges funerarias, en los que la reina se muestra dotada de una delicada y encantadora feminidad, sin barba añadida a su mentón, con las mejillas lisas y gordezuelas, y los labios sonrientes.

[...]

Hasta donde llegan nuestros conocimientos, Hatshepsut fue la primera persona pública conocida que utilizó el género sexual según le interesaba políticamente e hizo en sí misma el milagro de ostentar la realeza y el poder sin que el hecho de ser mujer lo obstaculizara.»²⁷⁶

También en Roma se cultivó el arte de las estatuas, tanto reales como las de actuación humana. Tal era el placer y gusto por erigir estatuas, que la necesidad de representar físicamente la imagen humana se expresaba en diversos planos de la vida política, social y personal. En las plazas públicas que hasta hoy en día perduran, y en algunas antiguas edificaciones interiores de la época que igualmente podemos conservar en la actualidad, se aprecia dicho placer de Roma por reflejar desde el más allá humanizado hasta la humanidad misma en la estilística sobre lo inmaterial. Evidentemente no es una acción exclusiva de dicha cultura, como ya se apuntó en los orígenes del Teatro, como se conoce que pudo ser el mismo ser humano primitivo con su natural tendencia a re-presentarse ante sí mismo, a asemejar el mundo exterior a su sentir y su corporeidad, y, a animar y exteriorizar humanizadamente todo el mundo interior e imaginario que explicaba, o por lo menos lo intentaba, la razón de su existencia.

«El cuerpo humano como estructura simbólica es un producto cultural e histórico, por lo que su estudio requiere un tratamiento que contemple el cambio y la cultura de referencia.

[...]

El vocablo imagen hace referencia en primer lugar a una experiencia cuyo registro fundamental es visual. Sin embargo, lo que entendemos por imagen

²⁷⁶ Pedraza, P. *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 22-23.

corporal involucra al conjunto de los registros perceptuales, a los sentimientos y al proceso de integración yoica. Otro aspecto que es necesario recalcar es que la imagen corporal es en realidad un proceso en constante movimiento aunque se presente con una sorprendente constancia en la experiencia del sujeto.

Desde esta perspectiva, la imagen corporal es un proceso en constante ajuste que sintetiza el desarrollo del sujeto. Es, por así decirlo, el sustrato de la identidad.»²⁷⁷

Es evidente que en el mundo Romano se expresaban las imágenes de manera artística según su propia concepción y percepción de la realidad, es decir, de su imaginario cultural, de su discurso filosófico, de su conceptualización teórica y técnica, entre otras muchas perspectivas que son los elementos que contiene una cultura como la entendemos hoy en día.

Para el entorno cultural latino del vasto imperio Romano, era tan importante la vida social y política, que las manifestaciones artísticas eran parte de las mismas; en donde la vida no se concebía sin la interacción con las figuras inanimadas escultóricas y, a su vez, de las interpretaciones humanizadas de todo tipo de concepto; la cultura, no era un mundo aparte, separado y dependiente del mundo de la cotidianidad del poder ni de su discurso, sino un sintético devenir constante que existe gracias a la acción conjunta y casi atemporal. Además, Grecia pervivía en el mundo latino, sabiéndose hoy en día la evidencia histórica revela que el tiempo no tiene “*solución de continuidad*”, por lo tanto, tampoco la evolución de la cultura, si entendemos ésta como la historia misma, la vida continua y paralela en todas partes del mundo (y el universo posiblemente).

«Ya para mediados del siglo II a.C. tenemos testimonios (aunque no las obras, que han desaparecido) de que el Foro estaba lleno de estatuas, y es posible suponer que la mayor parte fuera de procedencia o inspiración helénica...

Las villas, los teatros y los anfiteatros, los foros y las plazas se llenaban con las estatuas producto del saqueo, y si éstas no bastaban, empezaron a llover sobre los escultores griegos pedidos y encargos para copiar e imitar las estatuas del

²⁷⁷ Aguado Vázquez, J. C. *Cuerpo humano e Imagen corporal*, México, Universidad Autónoma de México, 2004, p. 46.

periodo clásico, las cuales habrían de realizarse, como es de suponer, según las pautas trazadas por los nuevos patronos.»²⁷⁸

Si la Escultura y el arte de representar mediante sus obras se encontraba conectada con la esencia humana de las civilizaciones que han llegado hasta nosotros sin solución de evolutivo desarrollo, es posible inferir que, igualmente, las otras artes representativas, en este caso mundo del teatro, y específicamente el de las estatuas humanizadas, siguieran el mismo decurso. No hay un corte abrupto en casi ningún cambio cultural, sino que existe una evolución, más o menos señalada dependiendo los acontecimientos históricos, que permitan escindir una época de otra o un desarrollo de nuevas formas y figuras artísticas con total radicalidad. Solo se usan las categorías a efecto de entender los diferentes estadios evolutivos de cara a nuestra organización conceptual, y, que con la distancia de los siglos pueden verse como diferentes, pero nunca desconectadas o espontáneas indiferentemente en su aparición, desarrollo y extinción; las causas que pueden ser identificadas como originarias, producen a su vez consecuencias que se reconvierten en causas, a su vez, de más desarrollos consecuenciales *ad infinitum*.

Como se ha expuesto, en Roma también se manifestó el arte escénico de la estática técnica de la expresión, incluso Cicerón, gran admirador del actor Quintus Rocius Gallus, al parecer, recibió de éste lecciones de declamación. Pero lo que se dice de dicha relación, es que le permitía al actor realizar su actuación, en tanto que Rocius re-interpretara sus discursos mediante la técnica Pantomímica, la cual el cómico lograba expresar sin palabras, mediante el gesto y la expresividad.

«A dedicated and immensely talented and inventive artist, Rocius could convey the spirit and vitality of his characters, while preserving a sense of grace and style, the product of meticulous observation and care. He was said never to have used a gesture on stage which he had not rehearsed and tested at home, and according to an anecdote would contest which Cicero to see could best express the same thought with greatest variety; Cicero through his language, or Rocius through his movements. Indeed Cicero cited (as an example of how meaning is a

²⁷⁸ Tollinchi, E. *Las metamorfosis de Roma: espacios, figuras y símbolos*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 141-142.

synthesis of both words and action) his skilful use of gesture and nuance to give a ribald and hilarious interpretation to a line from a comedy by Turpilius in which the character laments that he has been abandoned (in his hour of need) by a prostitute: '*Ita me destituit nudum*'; ('thus she left me bare!').»²⁷⁹

La Pantomima fue un medio vital para acompañar el desarrollo secuencial de los diversos lenguajes sobre la base de la escenificación y la improvisación, incluso hoy en día, la Pantomima, el mimo moderno, el teatro de gesto, etc.; son base para que el desenvolvimiento moderno se proyecte potencialmente incluyendo las nuevas tecnologías, incluyéndose en las nuevas áreas del mundo socio-político y a su vez, manteniéndose incólume en su esencia, ya que es un reflejo condicionado por la misma naturaleza humana.

La Pantomima entendida en general como el arte que "*todo lo imita*", centra en su objetivo el intentar separar el gesto de la palabra, lo que no significa que separe su acción de un pretendido discurso, un mensaje, una narración, etc. Recordar los Cantica romanos, como parte de su origen, en donde un artista cantaba o declamaba junto al coro y una flauta, pero que luego fue variando su estructura hasta llegar a ser un solo sujeto que era el que recitaba, mientras el que tradicionalmente lo hacía pasó a ejercer una labor de acompañamiento con el cuerpo y el gesto de aquello que el coro y el recitador contaban.

«La pantomima, tan decantada desde el siglo de Augusto hasta el sexto ú séptimo, estuvo mudamente representando las varias patrañas de los dioses y héroes de la antigüedad, con desempeño tan cabal, que solía desarrugar el ceño del filósofo, y arrebatarse el asombro y los aplausos del pueblo. Llenaban los anchurosos y magníficos teatros de Roma hasta tres mil bailarinas, y otros tantos cantores y sus respectivos corifeos. Suma era su aceptación y privanza, pues en temporadas de carestía, en que se arrojaba de la ciudad a todos los forasteros, el realce de contribuir a los recreos públicos los eximia de una disposición que se ejecutaba cumplidamente con todos los profesores de las artes liberales.»²⁸⁰

²⁷⁹ Beacham, R.C. *The Roman Theatre and Its Audience*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 155.

²⁸⁰ Gibbon, E. *Historia de La Decadencia y Ruina del Imperio Romano* (t. IV), trad. José Mor de Fuentes, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía, 1843, p. 63.

La separación entre la discursiva verbal y el cuerpo se fue profesionalizando hasta nuestra época, sin dejar de ser un recurso del que echa mano el arte teatral en general. Las estatuas animadas y trucadas siguen siendo utilizadas a la manera arriba descrita, con diferentes fines y usando diversas técnicas. La magia entra en juego cuando de legitimación religioso-política se trata. En el medioevo se acentúa la escenificación de los diversos actos que interesan a la iglesia y a su control conjunto con el poder político, de tal manera que, aunque se condenara a los hacedores de determinados tipos de arte teatral, sus técnicas no eran desterradas del conocimiento y uso del mismo. Muy útil se terciaba en cada espacio religioso el hacer de la escenificación un ritual que sobrecoja a los asistentes, incluso con los más ingenuos trucos como esconder detrás de una imagen a alguien que proyectara su voz para hacer parecer que hablara el objeto, hasta mover toda una escenografía como si se tratara de un temblor de tierra a la vez que el predicador anunciaba el fin del mundo en la Semana Santa Cristiana.

«También nos consta que el Papa Silvestre II fue acusado públicamente por el cardenal Benno de encantador y hechicero. “La cabeza oracular” de bronce creada por su Santidad era igual a la construida por Alberto Magno, que fue hecha pedazos por Tomás de Aquino, no porque fuera obra del diablo o porque estuviese habitada por él, sino porque el espíritu que estaba encerrado en ella por la fuerza magnética, hablaba sin parar y su charla impedía al gran santo trabajar en sus problemas filosóficos. Tales cabezas y hasta estatuas parlantes completas, solemnes trofeos de la ciencia mágica de monjes y obispos, eran meros ‘facsímiles’ de los dioses ‘animados’ de los antiguos templos. La acusación contra el Papa resultó cierta en aquella época.»²⁸¹

También en el siglo de Oro, el arte de hacer cuadros humanizados semejando un estatismo estatuario era parte de la vida cultural y de las celebraciones populares. Al estilo de los carromatos que antaño los etruscos usaran, las estatuas humanas en solitario fueron acompañadas de cuadros compuestos por tres o cuatro actores más, paseando el cuadro por el pueblo o villa en las diferentes fechas señaladas. Episodios cotidianos, alegorías y estampas diversas eran compuestos y exhibidos en las

²⁸¹ Blavatsky, H. P. *Narraciones ocultistas y cuentos macabros*, trad. Rodrigo Alés. México D.F., Lectorum, 2006, p. 29.

plataformas móviles. Posiblemente es en este contexto más próximo a los días que corren, de donde puede extraerse una modalidad que justo en pleno siglo XXI se ha reactivado, y que en las redes sociales y los *mass media* se hacen moda: El Reto Maniquí, conocido en redes como el *Hmannequinchallenge*.

No es una moda creada en el siglo XXI el reciente *Reto Maniquí*, como puede parecer; algo muy similar surgió en el siglo XVIII y se proyectó hasta el siglo siguiente como una diversión burguesa, siendo representaciones estáticas de pinturas o de cuadros que se intentaban imitar. Se conoce que en casa de una dama Inglesa, que por casualidades del destino de su vida, acaba siendo amante y esposa de diversos personajes, entre ellos de William Hamilton, embajador en el reino de las Dos Sicilias, y que viviendo en la mansión-palacio de Sessa acostumbraba realizar un determinado tipo de representación estática. Dicha actividad se conoce con el nombre de *Tableau Vivant*:

«Tableau Vivant is a meeting point of several modes of representation, constituting a palimpsest or textual overlay simultaneously evocative of painting, drama, and sculpture. As the staging of well-known paintings by human performers who hold a pose, it involves the ‘embodiment’ of the inanimate image. In other words, tableau vivant translates painting’s flatness, its two dimensionality, into the three-dimensional. By this means, it figures the introduction of the real into the image – the living body into painting- and thus attempts to collapse the distance between signifier and signified.»²⁸²

Este tipo de *entretenimiento* se popularizó especialmente en las clases más pudientes, posiblemente por aquello que suele ocurrir en casi todas las sociedades modernas occidentales, el hecho de que el uso el tiempo es diferente por parte de quienes ostentan un determinado tipo de poder y de ejercicio del mismo. Durante mucho tiempo la clase Noble, aquellos que exponen su legitimidad en la tradición de la Realeza o la divinidad, no tenían a bien el hecho de realizar tareas productivas o de cotidiano. Aún hoy ese supuesto distintivo se hace presente en los grupos sociales que se encuentran en medio de la lucha del poder, la política y la economía. Una diferenciación que va más allá de simples caprichos históricos, por el contrario, tiene

²⁸² Margulies, I. *Rites of Realism*, London, Ivone Margulies ed., 2003, pp. 295.

profundas raíces en los manejos del poder, de su creación y concentración, de su legitimación y justificación. La tecnología y el concepto del capital han hecho que dichas justificaciones varíen según la historia marca los cambios en el control de dicho ejercicio, en la asunción de sus consecuencias, en la alternancia de quienes serán los protagonistas en un momento dado. La exclusión como diferencia es fundamental en la detentación y manutención del poder en cualquiera de sus formas y en cualquier campo en que se ejerce.

El *Tableau Vivant* se desarrolla entonces en el seno de una Noble-Burguesa clase social, si puede decirse, en donde fue disfrutado y desarrollado gracias a que allí también se encontraban los artistas que tenían algún privilegio o que simplemente eran los pensadores, filósofos y artistas aceptados y admirados por dicha posible elite cultural. No solo en Francia se instaló en los grandes salones, sino que en países como Alemania adquirió importancia, y en donde posiblemente también se une al arte pictórico y al germen del gran invento del moderno mundo, el cine.

«The German tableau vivant, however, by contrast to the French, appears mainly to retreat to the aristocratic or bourgeois private sphere of 'Unterhaltungskultur' in the Goethezeit, raising the question of the very different cultural reception of the genre in France and Germany, which surely involves a complex range of factors beyond Germany's often cited 'belatedness'.»²⁸³

De hecho el gran escritor y pensador Goethe participó activamente de los tableau vivant, siendo uno de los críticos que se aproximaron a dicho género en el país teutón:

«Goethe's influence on the tableau vivant genre was both critical and longlived; he reflected theoretically on the focal role of the 'Lebendes Bild' in drama, stage tableaux vivants and monodramas in Weimar court circles, and also intensified a fashionable craze for such performance in private and public settings throughout the German-speaking countries because of their prominent appearance in *Die Wahlverwandtschaften* [...]»

²⁸³ Richter, S. *Goethe Yearbook* (v. XII), Suffolk, Candem House, 2004, p. 310.

Goethe's apparent ambivalence is indicative of the cultural place of tableaux vivant, a hybrid genre that always seems to teeter between art and entertainment, has emerged as a rich area of study...

Attention is paid to the technical and material aspects of production as well (stage, design, lighting, costumes and props, length of pose, etc.), and it is this focus on practice that sets her work apart from studies that so far have mainly tracked the genre in its incarnation as a literary motif.»²⁸⁴

La imagen estática como representación evoluciona sobre sí misma, y se potencia con el desarrollo de las técnicas audiovisuales, desde la fotografía hasta el cine. La ganancia de dichas técnicas se ve acrecentada en tanto en cuanto la actividad del tableau vivant ya había dado el salto a la tercera dimensión, es decir, que las representaciones de los cuadros o de las escenas que se escogían, estaban precisamente *vivas*, en toda la extensión de la palabra. Pero además, se ensanchaba su comunicación dada la cercanía y la capacidad de evocación ante quienes le contemplaban. Los participantes tenían la oportunidad de crear una ficcionada imagen referida a un concepto que contaba con una narrativa diferente, pero que no se quedaba en la sola imagen. Toda impresión artística trata de contar algo más allá de su mera exhibición, posiblemente esta intención es la que marca la diferencia entre las grandes obras que perduran y la simple intención de lograrlo. La pintura narra más allá de su simple pintura, y al entrar el mundo de la fotografía, sucede algo parecido. Petersen define el tableau vivant de la siguiente manera:

«The tableau is a combination of visual and theatrical arts, consisting of costumed figures arranged in static poses so as to create the effect of a picture. In the nineteenth Century, the tableau vivant, or living picture, imitating a well-known work of art or literary passage, was tremendously popular both as a private amusement and as public entertainment. In their most elaborate form, carefully posed and lit tableaux were staged behind a large gilt frames, covered with a layer of gauze that imitated the effect of barniz on an old painting. Tableaux flourished during photography's first half-century, especially in Britain, where two phenomena, tableaux and photography, often coincided. Not only did figures holding still in tableau lend themselves to being photographed, but to make an

²⁸⁴ Ibid., p. 309.

artistic or pictorial photograph with figures, one in effect had first to construct a tableau.»²⁸⁵

La fotografía coincide en su nacimiento con el tableau vivant, y hasta cierto punto inspirada por la misma actividad, de tal manera que ya no solo el mundo pictórico servía de modelo para el tableau. Aunque no necesariamente esta expresión era única y exclusivamente usada en los altos grupos elitistas, hay que reconocer que es en ese entorno donde se condensa más fácilmente su desarrollo e interés por parte de la narrativa fotográfica y posteriormente del cine. Desde ese punto de vista se hace evidente que los tableau creados en dichos espacios de la sociedad ha dejado más constancia, y la actividad popular de la misma queda menos reseñada, posiblemente diluida en el gran mundo del carnaval.

«No solo la pintura se va a convertir en un modelo para la fotografía. También el tableau vivant, como practica parateatral y performativa, como entretenimiento muy extendido entre las clases altas de la sociedad victoriana, deviene modelo de una escenificación narrativa que otorga una cuota de artisticidad al medio fotográfico. La temporalidad extendida del relato se condensa en una imagen única y reveladora que para los espectadores educados, evoca un fragmento de una narración leída o reproduce la composición de un lienzo contemplado. Imagen por tanto, sólo descifrable para los iniciados, para aquellos que han recibido una formación artística y literaria. Representación que, en lo social, abre una brecha de separación con respecto a las clases bajas que no tienen acceso a la educación y, en lo estético, distancia la fotografía artística de los usos vulgarizados del medio: científicos, técnicos, no artísticos, en definitiva.»²⁸⁶

Regresando a la manifestación del tableau vivant ya no solo en los espacios de los entendidos y educados de las esferas más altas de la sociedad, se conoce que en la época medieval, sometida a las fuerzas de la religiosidad, contando con su indudable vinculación con la pantomima y la expresión de la acción sobre el discurso verbal, tuvo cabida en la expresión popular mediante, entre otras manifestaciones, del

²⁸⁵ Hannavy, J. (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, (v. I.), New York, Routledge, 2008, pp. 1373-1375.

²⁸⁶ Albarrán Diego, J. *Del Fotoconceptualismo al Fototableau. Fotografía, Performance y Escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca., 2012, pp. 27-28.

drama litúrgico, en donde los actores componían cuadros de contenido religioso, posando inmóviles emulando la pintura o escultura de referencia. Giotto en la Florencia del siglo XIV es un buen ejemplo de que en casi toda la Europa de la época fue usada dicha técnica. En los Autos Sacramentales que se realizaban, los cuadros que se ubicaban sobre carros previstos para el paso de las procesiones, una escenificación al interior de las iglesias y luego en la calle, en pleno movimiento, usando la pantomima y los cuadros estáticos o en movimiento, que eran alegóricos según el tema que interesaba a la iglesia en cada momento.

«Para esta época, normalmente se utilizaban en cada auto dos carros que transportaban el escenario o las estructuras escénicas, junto con un escenario intermedio, desnudo y plurifuncional que proporcionaba bien un tercer carro móvil o bien una plataforma levantada dentro o fuera de la iglesia, o en algún lugar acordado del itinerario de la procesión. Esta adaptación eminentemente práctica de los carros de cuadros de las primitivas procesiones permitió que los carros colaboraran al espectáculo en movimiento de las procesiones al mismo tiempo que facilitaban una escenificación más ambiciosa y flexible.»²⁸⁷

Con todo lo dicho, se puede entrar en el nexo que puede tener en la vida moderna, una actividad tan humana como antigua, para concluir que el movimiento y su pretendido contrario, el estatismo, son parte de la vitalidad de la naturaleza. Ciertamente es que nada hay que detenga su movimiento en este universo conocido, como también es bien constatado que la congelación de la vida es posible. Los gurús de oriente y los faquires nombrados, entre otros muchos, han desarrollado técnicas corporales para ralentizar las acciones vitales involuntarias hasta el límite entre la mínima vida y la muerte. El desarrollo del conocimiento de las técnicas corporales, unidas al desarrollo tecnológico externo ha producido un nuevo concepto de la instantaneidad de la inactividad momentánea. El cine y las tecnologías audiovisuales han logrado captar en sus imágenes, lo que la escultura y la pintura han podido plasmar: El momento. El espacio-tiempo capturado y apreciable. Ya Bajtín analiza expresamente desde lo grotesco, la risa, la metamorfosis y los palimpsestos, entre otros elementos, toda la cultura popular y carnavalesca que subyace, en últimas, a

²⁸⁷ Mc Kendrick, M. *El Teatro en España (1490 – 1700)*, trad. José Antonio Desmonts, Barcelona, Medio Maravé, 2003, p. 256.

cualquier evolución técnica “novedosa”. Posiblemente toda la intertextualidad es solamente la conceptualización de las síntesis, momentáneas, de la evolución de la vida.

Una obra *Unipersonal en formato de Estatua Humana* puede ser la representación de la alegoría de lo permanente, un Palimpsesto vital, una posible fotografía del pasado que trata de hacerse permanente ya la vez actual. La imagen de la Estatua Humana es en esencia vital, su cascarón externo es simplemente una narración, que al contrario de lo que pueda parecer, cuenta una historia, narra una acción con pasado, presente (el momento aparentemente inanimado e inmóvil) y todo el futuro incierto de la existencia. Al estilo el *tableau vivant*, la Estatua Callejera moderna no cesa en su movimiento narrativo: «El uso del *tableau vivant* no conlleva la suspensión del relato y congelación de la imagen [...]»²⁸⁸

Efectivamente las Estatuas Humanas que se contemplan en las calles actualmente, tampoco se configuran como un fin en sí mismas, por el contrario, dialogan desde la dinámica del devenir, de la vitalidad misma. Son alma humana que cuenta y narra, dejando al espectador que le observe, que refiera y cree su comunicación, que proyecte e introyecte la contemplación como un movimiento necesario. La *pausa* es la madre de la reflexión, y para ello puede usarse cualquier medio que impacte los sentidos. La percepción sinestésica comunicación se produce precisamente por efecto de la aparente quietud. Cuando la ciudad palpita, llama la atención encontrar un espacio de *inactividad con sentido*. El mejor ejemplo de dicha sensación que llama la atención, sucede cuando en un espacio social, que se agita (Las oficinas, una fiesta, una plaza de mercado, etc.) un elemento que se encuentra en dicha actividad, para, se ralentiza, se silencia, se queda inmóvil sin que aún legue la muerte. Ese momento atrae la atención, y previene su contemplación, inquiere a quien le observa a contemplar y preguntarse sobre aquello que sucede, posiblemente a preguntarse sobre la vida y la existencia, o simplemente a cuestionarse sobre el ritmo frenético de la cotidianidad que hace olvidar el valor mismo de la vida.

²⁸⁸ Cabañas Bravo, M., López-Yarto, E. y Rincón García, W. (Coords.) *Arte en Tiempos de Guerra*, Madrid, CSIC., 2009, p. 256.

Las Estatuas Callejeras modernas cumplen infinidad de funciones y tienen interminables conexiones con diversos mundos artísticos y culturales, filosóficos y antropológicos, pero en síntesis, son la manifestación de la conexión con la profunda relación entre la vida y la muerte, entendida dicha relación como la actividad y la quietud, aunque sin llegar al momento fatal. Desde el punto de vista meramente escénico, es claro que existen técnicas para el control del cuerpo manteniendo su entrenamiento constante.

Como manifestación de un espectáculo unipersonal, su expresión exterior es precedida siempre por una preparación y concepción originaria, seguida de su producción y su posterior exposición. Si todo esto es realizado por un solo individuo, es lógico concluir que se tratara de un espectáculo *Unipersonal Puro* de índole *escénico-estático*.

SÍNTESIS Y OBJETIVOS

Habiendo hecho un recorrido bastante extenso, desde los hipotéticos orígenes de la humanidad y las sociedades en las que se ha configurado el hecho teatral del espectáculo de un solo Individuo/actor, es de por sí difícil tratar de sintetizar en *principios*, o *verdades* que puedan servir realmente para una proyección humana de mayor y mejor calidad en el mundo de la actuación, el teatro y su manifestación en los unipersonales, monólogos, soliloquios, etc. Pero sí que trataremos de rescatar elementos críticos sobre la base de este panorama general y vitalmente humano.

El ser humano desde sus inicios es, ha sido y será un ser *teatralizador*, un ente de potente energía para la interactuación con su entorno, y una gregaria criatura incapaz de separarse de sus congéneres para complementar una comunicación retroalimentada. La necesidad de *Interpretar* los elementos conocidos y también los desconocidos de la naturaleza, es el primer estadio humano en su relación con su existencia y la relación con su inmediato referente: La propia naturaleza. De tal manera, como hemos visto, la humanidad desde sus inicios, según suponemos por lo estudios y lógicas racionales, entró en clave de conocimiento y experimentación, de comunicación y protección de la vida, de *su vida*, con lo que la *supervivencia* se convierte en el foco principal de las motivaciones más profundas del ser humano.

Cuando este ser humano se encuentra, entonces, frente a la incertidumbre y a lo desconocido, re-interpreta su propio mundo para dar cabida a lo *Incontrolable*. Este mecanismo no es privilegio solo de la historia primitiva del ser humano, por el contrario, es una *impronta genética*, una conducta que viene con el propio sentido natural de la vida como la conocemos, ya sea en el mundo humano como en el mundo animal en general. La preservación de la existencia, la salvaguarda de la vida y de su bienestar.

La re-interpetación de los fenómenos pasa entonces por la *explicación* más mágica posible para poder entrar en una clave de *lógica-ilógica*; es decir, de una

paradoja precisa para conseguir la superación de lo que no encaja en los parámetros del pensamiento ni del sentimiento. Es y ha sido la única forma de salvar la *Mente* de estados de pánico, inseguridad, depresión total y anulación de la misma actividad vital ante el miedo y la inmovilidad que produce la indefensión ante lo inexplicable. Esa necesidad real es y ha sido el motor de la humanidad; esa contradicción permanente entre el deseo de control y la imposibilidad de aprehender rápidamente las razones que mueven el mundo. Decimos que *aún hoy* el mecanismo sigue existiendo, porque es el *seguro* que ha permitido que la humanidad no se estrelle contra la misma angustia existencial; y decimos *aun* porque hoy en día no hay más certezas sobre el sentido de la existencia que el desarrollo de una tecnología que ha permitido *ver los pies de barro a los Dioses*, pero que no son de suficiente envergadura para llegar a esos mismos *Dioses*.

La racionalidad ha salido entonces en defensa de la misma vida. El conocimiento y los métodos científicos han permitido mitigar en gran parte esa angustia permanente del ser humano; incluso ha jugado un papel importante en crear vías para pasar de la necesidad de conocer, al placer del saber sin mistificar aquello que se conoce. Sin perjuicio, los logros humanos por conocer y explicar los fenómenos externos, aquellos que condicionan la existencia, no han sido suficientes para dejar de lado la necesidad de recurrir a los mecanismos de proyección interna, para lograr el equilibrio anhelado y el entendimiento de un sentido vital totalizante, con lo que sigue vivo el carácter de la re-interpretación y de la re-presentación.

El resultado de un sentimiento permanente de *angustia* y de *inseguridad*, se encuentra en la base de la expresión y comunicación de los miedos y certezas para contrastar su validez y su realidad. El colectivo genera imaginarios que se van haciendo tradición y costumbre, hasta que ocurre algo nuevo que cuestiona esa realidad *imaginada* para volver a iniciar el ciclo de búsqueda de nuevas explicaciones.

El arte de la escenificación se vuelve entonces necesario para encontrar otro tipo de *seguridad* en el seno de la colectividad misma y de la individualidad. Una fuerza interna que surge hacia el exterior para ayudar en la búsqueda de ese equilibrio. Una suerte de permanente disolución de los límites, que en un momento dado

permiten que la humanidad se mantenga organizada y medianamente centrada en la convivencia y la progresión de su conocimiento, pero que a su vez deben ser cuestionados y superados, reinventados, recreados.

Si como objetivo de este trabajo se planteó inicialmente un recorrido sobre el actor en el desarrollo de las manifestaciones del espectáculo unipersonal, su seguimiento hasta el momento actual y las diferencias entre diferentes manifestaciones del actor *Solo* en la escena, podemos decir que los resultados son de una inquietante motivación por profundizar en un mundo tan amplio como el que se plantea: la manifestación escénica en *Solitario* en cualquier época de la historia humana.

Sin perjuicio de lo anterior, los resultados, por objetivos en particular podemos enunciarlos, en general de la siguiente manera:

- 1- Se observa el cumplimiento de los objetivos de seguimiento y evidencia del protagonismo del ser humano como *actuante* desde el origen del mismo género humano, rescatando las posibilidades de interpretación, re-interpretación y Representación de la realidad y de los imaginarios colectivos e individuales.
- 2- Se contextualiza el papel de los *actuales* y su pre-expresividad, como un logro que las colectividades humanas incluyen en la conducta cotidiana, generándose el inicio de grandes codificaciones y “*convenciones*” como parte de la naturaleza de las conductas de un grupo social permanente.
- 3- Se resalta la significativa labor de los *actuales en solitario* para la creación de un control social, un establecimiento de organización y control de conducta, así como para la comprensión más o menos satisfactoria de los fenómenos *inexplicables* e incontrolables, con lo que la *seguridad y equilibrio* de la misma colectividad se puede mantener sin caer en el caos y en la disgregación.
- 4- Se desvela la importancia de este mundo pre-teatral en el paso a la cultura Occidental y sus manifestaciones más importantes, y se realza el protagonismo de los actores y su origen en el seno mismo de cada cultura analizada, creando una línea de reflexión en tanto en cuanto se sigue la historia misma del origen del arte teatral como marco general, que posiblemente no se entendería sin aquellos que se involucraron en dichas manifestaciones.

- 5- Se observa cómo durante el desarrollo histórico-activo del mundo de las artes escénicas, las diferentes culturas y los diferentes entornos, existía, y existe, la creación de diversas manifestaciones unipersonales; no sin dificultades y limitaciones.
- 6- Se hace el recorrido de diferentes *formatos* unipersonales y sus referencias culturales así como sus condicionantes, pero siempre resaltando el hecho de que en el centro se encuentra el *ejecutor*, ya sea llamado actor, histrión, juglar, etc., siempre un ser humano, un individuo que hace parte de la misma colectividad que observa, que necesita, y disfruta con el surgimiento de estos “*actores*” y sus personajes.
- 7- El objetivo de rescatar la importancia del cambio de paradigma sobre la concepción de separación de roles actores-dramaturgos-directores, se hace patente al referir a grandes actores-dramaturgos que existieron y que son importantes en el mundo de teatral y literario, pero que en general no se rescata sus otras facetas. Dicha referencia para poner de manifiesto la gran capacidad e importancia del sujeto *Actor/Actriz* como individuo polifacético y pluridimensional.
- 8- Todo el mundo de la producción *Unipersonal* se enmarca en el mundo teatral, y éste en el mundo cultural, con lo que se establecieron comparaciones y definiciones que nos llevaron a todo el conjunto conceptual de lo que se entiende por la cultura y sus diferentes re-conceptualizaciones.
- 9- Reflexión sobre la importancia de la teatralidad en los conceptos modernos del *Unipersonal*, y en general de todo lo que puede impregnar la consideración social de dicha manifestación escénica.
- 10-Rescate y reflexión de los modelos de representación unipersonal, diferenciando las modalidades más importantes, de donde queda claro que es un mundo dinámico y que merece una profundización en cada estudio de sus características. Lo anterior supone el coraje y riesgo por atreverse a realizar obras unipersonales a pesar de la falta de apoyo y de valoración social.
- 11-Re-planteamiento de la importancia del actor como núcleo de su propia capacidad y necesidad de expresión en solitario, y como componente básico de todo el mundo teatral en la historia de la humanidad. Por lo mismo su capacidad

de entrenamiento para desarrollar sus destrezas y habilidades y su crecimiento personal.

12-Relación espectador y actor como un acto comunicacional permanente en diferentes experiencias, y en particular en los fenómenos teatrales en donde hay un solo *locuto*, el cual tiene la carga total del espectáculo y su mensaje. El individuo tiene la fuerza puesta en su capacidad de mantener y transmitir, así como de hacer sentir mediante su labor, la cual puede ir desde la dramaturgia propia hasta la ejecución del *Unipersonal*. Y su desarrollo ulterior.

CONCLUSIONES

La teatralidad desbordada por los elementos básicos del arte escénico es motivo de debate y análisis permanente, con lo que todo el mundo de la escena deviene el factor de dicha característica. Socialmente, el mundo del teatro se ha visto como el mundo de lo espectacular, del *show*, por lo menos en la mayoría de las culturas civilizadas Occidentales.

El mundo de la comunicación *globalizada digitalmente*, virtualizada, es un panorama diferente cada minuto, es una vertiginosa movilidad de situación y de intercambio de información la que existe hoy en día. Una acumulación de conocimientos, no todos evaluados y contrastados, pero que se puede mantener a disposición con solo entrar en las redes virtuales en cualquier momento y lugar del mundo, y podemos atrevernos a decir, del universo conocido.

Hoy en el mundo desarrollado sigue vigente el importante protagonista de la humanidad conocida: el ser humano. Sin embargo, parece que el mismo individuo se olvida de su propia naturaleza. Una paradoja que se hace significativa cuando se refleja el mundo concentrado en una *re-presentación*, ya sea ésta escénica o simplemente social, pero que en lo referente a la primera, se hace estéticamente reflexiva y sublime. La humanidad ha avanzado en estas últimas técnicas comunicativas que permiten crear mundos que se ven, se escuchan, y hasta pareciera que se *Sienten*; hay una tendencia a un *Individualismo cotidiano*, de una independencia de las necesidades sociales. Lo que no se reflexiona, es que es una *independencia* aparente, relativa, ya que en el fondo de la existencia, las necesidades más primitivas subyacen y se manifiestan en conductas que no siempre son positivas, conductas de escape como consecuencia del mismo mundo coartado.

La sociedad del consumo exagerado, de lo *aséptico*, de todo lo que tiene hoy un valor precisamente por su *Neutro valor* (valga la contradicción) es un panorama que camina hacia la individualidad material y la solidaridad mediatizada, alejada

de sí mismo. Una aparente solidaridad en un plano socialmente aceptado, casi que exigido para la integración moral en el seno mismo de lo *Políticamente Correcto*, de la moda.

El individuo acepta todo tipo de *unidad y de colaboración operativa*, en tanto no se interrumpa la dinámica virtual ni las utilidades permanentes que hacen de referente vital. Una persona va al teatro dependiendo su grado de posibilidades culturales, intelectuales, materiales y sociales. Asiste a ver un *espectáculo* en tiempos de *Ocio*, ese que los Romanos muy bien catalogaron como el tiempo no dedicado al *Non Otium*, a aquello que no era negocio, que no tenía la *importancia* y seriedad social como para arriesgar la misma energía que implicaba la búsqueda del poder y la seguridad en el plano material.

El arte en este mundo nuevo que digitaliza la tecnología, adquiere un perfil bastante llamativo, pero por lo mismo, exclusivo. En una era en que por medio de internet es posible alcanzar los conocimientos que en otras épocas solo se podían adquirir presencialmente, en donde es posible entablar una conversación a miles de kilómetros del interlocutor e incluso casarse sin conocerse personalmente; en este mundo, el arte escénico se mantiene incólume, original, presencial y sensitivamente humano. Un arte escénico que sigue vigente desde los orígenes, y que permanece en el deseo social e individual.

Particularmente, el espectáculo unipersonal en sus diferentes manifestaciones, es una muestra de la fuerza humana consigo mismo, aunque a su vez manifiesta una necesidad muy interior, individualista, de comunicar sensiblemente todo el contenido del *Caos* interno que habita en la mente y alma de cada ser humano. Las dudas convierten la existencia en una rueda imparable de acciones y búsquedas para tratar de saber, conocer, aprehender, dominar, y luego volver a cuestionar las mismas certezas adquiridas. La vida y la muerte siguen siendo los límites temporales que marcan los *apuros* vitales, y por ello mismo siguen existiendo los rituales para enfrentar las circunstancias de la existencia y el miedo a la desaparición del mundo tangible: la muerte.

Puede que las formas hayan cambiado y se hayan despojado de algunos prejuicios, de algunas *ignorancias*, de algunos desconocimientos, etc. Pero es

indudable, al ver el recorrido humano, que no se puede alejar de su propia necesidad de comunicar y sublimar el mensaje, de contactar con el *otro*, y no solo por internet, sino de estar en *existencia total* mediante la mirada real y activa de quien escucha realmente. El escenario entonces es algo que nunca podrá dejar de lado la humanidad, pues donde hay un ser humano, hay una latente teatralidad y un espacio para su expresión.

El mundo del consumo se asombra cada vez que su reflejo se proyecta en su misma naturaleza, cuando se pone de manifiesto su *Inutilidad* y su *apariencia*. Un mundo que entra también en la supuesta *intelectualidad*, tan de moda en muchos círculos snob o Kitsch, por usar alguna denominación, pero que verdaderamente, sin acritud, responden a los mismos resortes conductuales de integración en un grupo social, en una esfera conductual colectiva preestablecida por la fuerza de la *normalidad* o la *Excepcionalidad*.

El arte teatral, entonces, tampoco escapa a este consumo exacerbado moderno, en donde la *autonomía* pasa por el hecho de tratar como empresa todo lo que se cruce por el camino del individuo. Una valoración del éxito y la eficacia operativa frente a cualquier esfuerzo vital por reflexionar. Posiblemente no interesa pararse a contemplar, pues la sociedad moderna ofrece tanto y tan variado que no hay tiempo de mirar en el horizonte. Así que la construcción de *sentido* queda delegada a quienes impulsan esas *normalidades*, esas *modas* y *generalizaciones*. Una dinámica en donde el mismo sistema se auto-justifica, se auto-referencia, se auto-autoriza y finalmente, se auto-consume.

Cuando la sociedad se mira en la *soledad* de un actor en un unipersonal, independientemente de su tema tratado, se hace referencia al esfuerzo en que se debe poner el actor y el espectador. De por sí, muchos espectadores asisten *forzados* o sorprendidos a un unipersonal, ya que el concepto de *Ocio y Tiempo Libre* parece ir unido al de *Di-versión, Relax, Humor*, Etc. Es decir, que lo que implique un esfuerzo ya no es llamativo. Se considera que es suficiente con haber *Trabajado* en los horarios convencionales, lo que es todo un desgaste, aunque sea automático, para asistir a una actividad que implique el mínimo pensamiento reflexivo, que *obligue* una concentración excesiva, mucho menos asistir a un

espectáculo Unipersonal que parece no ofrecerá nada más que un actor o actriz sin más asistencia que él o ella mismos.

Lo espectacular parece ir unido al concepto moderno de una representación, aquello que debe competir con la producción virtual de grandes despliegues que se pueden ver en una pantalla de ordenador o de televisión; con lo que, asistir a un pequeño o gran teatro o sala para descubrir que no hay ese tipo de variedad, gracias a que es solo un actor, no es llamativo ni valorable para todo el mundo. Es de suyo que el *espectáculo* mediático moderno lleva delantera en este mundo de consumo inmediato, fácil y sorprendente, en últimas, individual; se busca el *placer* en el instante que el individuo lo desee, sin cortapisas ni atajos, sin esfuerzos y sí con *Derechos para ello*.

Otra característica para la valoración de los espectáculos unipersonales, que como conclusión surge claramente, es que su formato de origen sobrevive gracias a su versatilidad y polivalencia. Ha logrado pasar de puntillas por espacios históricos muy difíciles, sobrellevando las prohibiciones y limitaciones sociales, legales y jurídicas, a más de las religiosas, que no pocas veces, ponían en riesgo, incluso, la integridad física de quienes se aventuraban a vivir o a trabajar en los espacios escénicos con un unipersonal de cualquier índole. Existe, claro está, quienes han sido privilegiados gracias a sus cualidades como actores y a su habilidad política, aquellos que no sufrieron limitaciones como sí lo sufrieron el común de los colegas de la profesión. Sin embargo, tanto unos como otros debían estar preparados para no perder dichos privilegios y admiraciones que les garantizaba su inestable seguridad.

Como consecuencia de lo anterior, se concluye igualmente que, independientemente de la situación social o económica en la que se encontrara el *Ejecutante*, siempre debía mantener esas *Habilidades*, esas características que le hacían, y le hacen hoy en día, especial, atractivo para los demás, *Histriónico*, *Mágico*. Las características del arte escénico que un solo individuo logra condensar, ya desde un chamán, sin pretensión estética y sí con fundamento en la comunicación con lo desconocido, hasta el más excelso actor o actriz que se precie de poseer el *toque* de la teatralidad y el sentimiento, son características basadas en las habilidades que posee y que le hacen capaz para ponerse en

contacto con los que le observan. Dichas habilidades, no solo se refieren a las capacidades físicas, a la espectacularidad o la singularidad, sino también a la capacidad de humanizar y sublimar aquello que la sociedad misma ha olvidado: al propio ser humano.

La producción de un espectáculo unipersonal se enfrenta con esa contradicción de la que antes hablamos; contradicción como ese *autoconsumo* que llega a ser un ciclo *vicioso* de rápido y fugaz tránsito del placer, de un hedonismo inmediato, de una necesidad de *Aislamiento Colectivo* en aras de una supuesta *Libertad*, es una cultura basada cada vez más en la soledad y el *rechazo* a todo lo que no sea en, por y para el consumo personal; aunque aparentemente compartido por medio de celebraciones, regalos, efemérides, días especiales (día del libro, día del perro, día de la montaña, día del árbol...hasta ¡día del día!), que atiborran la autojustificación para adquirir una tranquilidad y seguridad individual, seguridad que se basa en todos esos mecanismos de *Valores* que a su vez son arrojados entre unos y otros, y que conllevan esa intolerancia en medio de la preconización de lo contrario. Como decía un manifestante, personaje del unipersonal “*El Éxito*” de MoKram: “*Soy capaz de llegar a matar por defender la ¡tolerancia!...no soporto los extremos... ¡soy un hombre de principios!!... ese es mi fin...*”.

Ante todo este panorama de contradicciones aceptadas socialmente, ante un mundo proyectivamente anodino pero igual de incomunicado, el creador de un unipersonal es un ser que necesita comunicar, criticar, reflexionar o simplemente divertir, no importa, lo que sí es importante común a cualquiera que lo asuma, es que obliga, contrariamente a lo que muchos pudieran pensar, a comunicarse con el otro, a observarse en *solitario*, a ver la lucha de un individuo por llevar a escena una representación que por su misma naturaleza pone un espejo enfrente de quienes se presentan a observarle. Un unipersonal obliga a quien le observa, mínimamente a *soportar* un ser humano sólo en escena. No tiene la tentación, el público, de distraerse en otros personajes que no sean interpretados por el mismo actor o actriz, no hay como evadirse permanentemente, con lo que se logra focalizar, aunque sea un segundo, la energía de ese espectador y tenerle enfrente de ese espejo, cuando menos, por unos instantes.

Posiblemente por la lucha contra la incomunicación y contra el sistema de consumo, es que el espectáculo unipersonal gana terreno, en medio de las *crisis* económicas, en medio de las *crisis* políticas, y sobre todo en medio de la *crisis* de la misma *crisis*. El unipersonal se nutre de su entorno y se postula como salida y entrada de un mundo que se consume en la apariencia de una *vida* que quiere auto-venderse. La admiración de los *otros* cuando se logra percibir que todo el esfuerzo realmente es por comunicar, por contactar, y no por incomunicarse como en una burbuja para que nadie entre en ella; la admiración cobra fuerza. Será porque los *otros* no pueden dejar de identificarse, de distanciarse, de mezclarse, de cuestionarse, etc. con aquel que ha hecho en solitario todo un viaje, a pesar de los obstáculos, para venir a comunicarse con los que están presentes. Curioso que alguien haga tanto por algo que todos creen hacer a diario: comunicarse.

Los unipersonales en sus diferentes modalidades pueden permitir el perfecto *modelo de vestido* para que cada uno se confeccione el suyo, de acuerdo a sus necesidades y sus deseos. El tener todo un mundo en las manos y una producción altamente versátil, para un actor/dramaturgo/director, es una experiencia bastante estresante pero también, altamente satisfactoria. Se pasa de ser un intermediario, un *Medium*, para ser un *protagonista* total, para intentar luego ser solo un dialogante con nuestra audiencia.

Existe un *Unipersonal Puro*, entendiendo por tal, aquel que desde su concepción, desde el nacimiento de la misma idea de realizar un trabajo unipersonal hasta su ejecución, es realizado por un solo individuo. Involucra todo el proceso de nacimiento de la idea, la estructuración de la misma, la escritura de los guiones o de los argumentos, si esto es necesario; el entrenamiento y ensayo de cara a la realización del espectáculo; el desarrollo de la misma dirección del espectáculo; el montaje del diseño musical, vestuario, maquillaje, luces, etc. Igualmente la consecución de los patrocinios, si fuese necesarios, o el auto-patrocinio, la publicidad, la gestión del teatro y la negociación, la contextualización del espectáculo y su comercialización, hasta finalmente el hecho de actuar el espectáculo. Sin embargo, el *Unipersonal Puro*, se caracteriza exactamente por el hecho de que en el mismo espectáculo, es el

mismo individuo quien hace las luces, la música y en general los cambios escénicos que pudiera haber, Parecería pretencioso e imposible, pero no lo es. Sin perjuicio de las dificultades para realizarlo, existe hoy en día quienes en sus espectáculos controlan todo el mundo técnico, e intelectual del show. Como ejemplo, no es más que ver en las calles los nuevos Juglares, o en los teatros pequeños, los actores de unipersonales que directamente realizan las luces y el sonido enfrente del público y como parte de la misma representación. Otro es el *Unipersonal Colaborativo*, que es aquel que se diferencia del anterior, en tanto en cuanto, el espectáculo es *apoyado* por técnicos y expertos en el momento mismo de la actuación, durante su producción o posteriormente para su manutención. Suele ocurrir a menudo que es necesario, incluso por circunstancias espaciales de los teatros, que se precise la ayuda de técnicos que realicen las luces, o ayudantes que colaboran escenográficamente. También se hace necesaria dicha colaboración por razones administrativas, es el caso de los teatros o espacios oficiales o privados que obligan a tener especialistas en el manejo de los aparatos de luces y sonido.

Un tercer tipo de unipersonal es el llamado *Unipersonal Performativo*. Un tipo de trabajo unipersonal que ha necesitado de otros creativos y artistas, por decisión del actor, un espectáculo que condensa diversas disciplinas artísticas o extra artísticas para tener un conjunto integral, para dar forma a un espectáculo ideado y pensando para que dichas disciplinas puedan expresarse dentro del espectáculo, integrando su cuerpo dramático, haciendo parte de su estructura para dar sentido al unipersonal, o simplemente conectándose interactivamente para conseguir un resultado final.

El actor o la actriz logra en un unipersonal, desarrollar todas sus habilidades y destrezas, logra aprender y preparar nuevas posibilidades, tanto a nivel literario, dramático y estético, entre otras muchas. Pero no solo desarrolla y aprende, sino que integra otras herramientas que no tienen directamente que ver con el arte escénico, ya que la potencia que debe tener para mantener la teatralidad y el foco en toda la representación, obliga al actor/actriz a internarse en otros campos y saberes. Se prepara en conocimientos alternativos, como pueden ser el desarrollo de la inteligencia emocional, la meditación, el control mental, etc., para afinar el poder leer en el ambiente el palpar de ese *otro*, del espectador y su

energía. Igualmente le sirve como persona en un crecimiento permanente que ayuda para una sana relación consigo mismo. De tal manera que el entrenar se convierte en vivir y posibilidad de permearse de la vida, no como un absorbente depósito de habilidades y sí como un adaptable lector de las verdaderas necesidades del espíritu y la mente humana, de la naturaleza que le rodea para una búsqueda permanente del sentido de la existencia.

Si algo hay que decir con respecto al unipersonal, es que debe ser reconocido culturalmente como un espacio expresivo muy válido para la sociedad, que debe tener un reflejo en las concepciones culturales y en específico en la de una cultura teatral, que debe verse reflejada en las modificaciones legales para proteger no solo el rol de autor, director o productor, sino también cobijar el rol del actor-creador.

Sobre la escena se suceden momentos estéticos, momentos reflexivos, espirituales, emocionales y figuras artísticas, poéticas que se convierten en una producción desprotegida y efímera; con lo que el valor debe estar, entonces, en el ser humano que está en escena, más allá de sus personajes, más allá de sus manifestaciones estéticas. El actor es el único esencial para que exista el arte escénico, y el trabajo unipersonal, es el que reivindica su lugar en la sociedad, como actor, como personaje social, como autor, como director y como productor; todo recogido en uno solo: en un ser humano. Un ciudadano y en un sujeto digno de protección y derechos solo por ser de hecho un individuo, cuanto más por ser un creador. Es necesaria la re-valoración social del estatus que un artista debe tener, la consideración y apoyo en su individualidad y en su *vida unipersonal*.

.

*“Unipersonal, aquel que en soledad no se encuentra,
El que sueña con llegar a la catarsis colectiva.
Soledad es la que vive la sociedad toda,
juntos en su individualidad...aparentemente juntos”*
Oliuth.

*“El futuro humano solo cambiará
Cuando el ser humano aprenda a hacer **sólo**,
para compartirlo **todo**”.*
Mokram.

*“No todo el que trabaja sólo trabaja para sí,
No todo el que comparte lo hace por ti”*
Mokram.

*“No soy actor. Me represento a mi mismo o lo que es lo mismo, sangro o comercio con
lo que en el significado se empeña en no callarse*

¿y si las nubes fuesen alas?

*No soy actor. Conjugo las emociones, o lo que no es lo mismo, reproduzco en mi, en ti,
en el parquet de la autopsia que nos devora vivos, el sordo crepitar de la angustia:
para no morir, vivir a carcajada limpia el sueño que nos hila capital de los errores*

*No soy actor. Interpreto necesaria e inútilmente vidas no vividas. En esos vinos, el
susto de sentirse vivo acumula rentas: decora lo que de esperanza gestiona el asesino
que nos pisa fuelle o lente o carga de oxígeno en el altar de los condenados*

No soy actor. Me como y nada consigo con ello... más acá de esta soledad sin fondo

¿y si las nubes fuesen alas

bisturís del aire

En su descifrar la invisibilidad que nos persigue ajuar de lo perdido?

Museo de la palabra

Del gesto

Del caudal de microbios que atesora el barco

El barco es mi cabeza

Soy lo olvidado y lo no comido me arrastra inútil devorador fecal

Cosas de la evolución

Dinamos en reflexión permanente

Museo de la palabra: nada de besos, babas contra babas...

*No soy actor: no me represento, nada conjugo, tampoco vivo del dineral de mentiras
que atesora la alegría*

En esa oración,

Para nunca más perderse,

No yo,

Lo que en mí se empresa fuego duración polvo:

Las vidas no vividas”

*(De las **vidas no vividas**, un poemario de Antonino Nieto Rodríguez).*

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLAN, Jose Luis. *La Idea de Cultura, Barcelona*, Círculo de Lectores, 1994.
- ABRAHAM, Tomás. *Shakespeare, el antifilósofo, Argentina*, Sudamericana editorial, 2014.
- ADRADOS, F. R. *Festival, Comedy and Tragedy: The Greek Origins of Theatre*,. Netherlands, EJB. Printed in the Netherlands, 1975.
- AGUADO Vázquez, J. C. *Cuerpo humano e Imagen corporal*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.
- ALBARRÁN Diego, J. *Del Fotoconceptualismo al Fototableau. Fotografía, Performance y Escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca., 2012.
- ALESSI, A. *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religion*, trad. Antonio Esquivias, Cristiandad, 2014.
- ALMENDRO, M. *Chamanismo: La Vida de la Mente Nativa*, Barcelona, Kairós, 2008.
- ALVAREZ Sellers, A. *Del texto a la Iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2008.
- ARBOLEDA, C. A. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- ARELLANO, I. *Calderón 2000*. Zaragoza, Reichenberger, 2002.
- ARIEL Clarec, C. *Nociones de cibercultura y literatura. Herramientas para la creación digital*, Madrid, Lulu.com, 2011.

- ARISTÓFANES. *Aristófanes: Nubes*, Trad. Óscar Velásquez, Santiago de Chile, Universitaria el saber y la cultura, 2005.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco. Libros I y VI*, trad. M. Araujo y J. Marías Valencia, Educació. Materials de Filosofia, Universitat de València, 1993.
- AYUSO de Vicente, M. V., Solano, S. y García Gallarín, C. *Diccionario Akal de Términos Literarios*, Madrid, Akal, 1997.
- BACHOFEN, J.J. *El Matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, trad. e introducción de María del Mar Llinares García. Madrid, Akal, 2008.
- BAJTÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2003.
- BAJTÍN, M. (a) *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Versión: Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2003.
- BAJTÍN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1995.
- BARBA, E. y Savarese, N. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*, trad. Bruno Bert y Edgar Ceballos, Ciudad de México, Grupo editorial Gaceta, 1988,.BARRÍA Jara, M., y, Cáceres, S. *El teatro performance de Alberto Kurapel. Acercamiento crítico*, Santiago de Chile, Cuarto Propio Ediciones. 2013.
- BARRAULT, J.L. *Mi vida en el teatro*, Madrid, Fundamentos, s.l., 1975.
- BARTHES, R., citado por Fischer-Lichte, E. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political Theatre*. Paris, 2005, p. 25.
- BARTHES, R. *Escritos sobre el teatro*, trad. De Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona, Paidós, 2002.
- BARTHES, R. *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1978, p. 354.

- BASTUS i Carrera, V. J. *Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona, Roca impresor de Cámara de S.M., 1828.
- BATALLA Flores, A. *Habilidades Motrices*, Barcelona, INDE, 2000.
- BEACHAM, R.C. *The Roman Theatre and Its Audience*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- BEALS, R. L. y Hoijer, H. *Introducción a la Antropología*, trad. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1976.
- BENNETT, S. *Razón y Locura en la antigua Grecia*, Madrid, Akal/universitaria, 1978.
- BERGER, P. *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, trad. Mireia Bofill, Barcelona, Kairós, 1998.
- BERGSON, H. *La Risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Godot editorial, 2013.
- BIRGE Vitz, E. *Orality and Performance in Early French Romance*, Suffolk, St Edmundsbury Press Ltd., 1999.
- BLAUSTEIN, D. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*, Alemania, OLMS., 2011.
- BLAVATSKY, H. P. *Narraciones ocultistas y cuentos macabros*. Trad. Rodrigo Alés. México D.F., Lectorum, 2006.
- BONILLA y San Martín, A. *Las Bacantes, o del origen del Teatro*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1921.
- BRUNSCHWIIG, J.y Lloyd, G. *Diccionario Akal. El Saber Griego*, Colaboración de Pierre Pellegrin, trad. Marie-Pierre Bouyssou y Marco V. García Quintela. Madrid, Akal, 2000.
- BUEZO, C. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2004.

- CABAÑAS Bravo, M., López-Yarto, E. y Rincón García, W. (Coords.) *Arte en Tiempos de Guerra*, Madrid, CSIC., 2009.
- CÁCERES Carrasco, L. *Una Poética para el Cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*, Quito, Paulina Rodríguez (ed.), 2015.
- CALLE, R. *La sabiduría de los grandes yoguis*, Barcelona, B, S.A., 2013.
- CAMARGO, R. C. *O(s) Espectáculo(s) de Melodrama*. Brasilia, UNB.2007.
- CAMERON, J. *El Camino del Artista: un sendero espiritual hacia la creatividad*, Madrid, Aguilar, 2011.
- CAPUTO, J. (2008) "Consideraciones sobre El Actor Romano, o El Síndrome del Loco de Argos" (t. I), en J. Dubatti (coord.), *Historia del Actor: de la escena clásica al presente* Buenos Aires, Colihue (1ª ed.).
- CARRASCO, G. y Roig, J. B. *Mitología Universal: Historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1884.
- CARRIÓN Gutiérrez, J. *Conociendo a Alfonso X el Sabio*, Murcia, Dirección General de Cultura Regional de Murcia, 1997.
- CARRIÓN Isbert, A., *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*, Barcelona, UPC., 1998.
- CASTELLÓN Alcalá, H. (2013): Humor y Tipos Textuales. Los Textos Expositivos en los Monólogos Cómicos, en B. Alvarado-Ortega y L. Ruiz Gurillo (coords), *Humor, Ironía y Géneros Textuales*, Alicante, Grupo ILSE-Almería, 2013.
- CELDRÁN, P. y García-Juez, R. *Estatuas humanas-Arte en la calle*, Madrid, Alymar s.l., 2010.
- DARWIN, C. *El Origen del hombre y la selección en relación al sexo*, trad. M. J. Barroso-Bonzon. (v. I.), Madrid, Ibéricas, 1996.

- DE CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*, Introducción, edición y notas de José Luis Pérez López. Castilla la Mancha, Empresa Pública Don Quijote 2005 S.A., 2005.
- DE COULANGES, F. *La Ciudad Antigua*, 9ª ed., Madrid, Edaf y Morales S.A., 2006.
- DE LA PEÑA, E. *Carpe risum. Inmediaciones de Rabelais*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015
- DE MARINIS, M. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II.*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- DE SOUZA Lessa, F. y Da Cunha Bustamante, R. M. *Memoria y Fiesta*, Rio de Janeiro, MAUAD., 2005.
- DE TORRES, J. *Las mil caras del mimo*, Madrid, Fundamentos, 1999.
- DÍAZ Lucea, J. *La enseñanza y aprendizaje de las habilidades y destrezas motrices básicas*, Barcelona, INDE. 1999.
- DÍEZ Borque, J. M. *Actor y Técnica de Representación del Teatro Clásico Español*, Madrid, Castalia. 1989.
- DURÁN Vélez, J. *Del género dramático, la historia y nuestra lengua*, Bogotá, Universidad del Rosario ediciones, 2004.
- EANDI, V. (2008): “El Actor Medieval y Renacentista”, en J. Dubatti (coord.), *Historia del actor: de la escena clásica al presente* (t. I), Buenos Aires, Colihue (1ª ed.).
- ENGELS, F. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Quito, Libresa, 2000.
- ESQUILO. *La Oresteia (Agamenón, Coéforos, Euménides)*, trad. e introducción de Jose Luis de Miguel Jover. Madrid, Akal, 1998.
- FEBVRE, L. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*, trad. Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 1993.

- FÉRAL, J. *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, 2004.
- FERNÁNDEZ Ferrer, J. y Pujal Carrera, M. *Iniciación a la Física* (T.I.), Barcelona, Reverté S.A., 1992.
- FERÁNDEZ Taviel de Andrade, B. (1996): “Aproximaciones al teatro a través de las dicascalias: Le Mariage de Fígaro”, en J. Martínez, C. Palacios y A. Saura, ed., *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia, Servicio de publicaciones Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ U. P. y Mañas Romero, I. *La Civilización Romana*, Madrid, UNED, 2013.
- FERNÁNDEZ Valbuena, A. I. *La Comedia del Arte: marteriales escénicos: antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos*, Madrid, Espiral, 2006.
- GAMBARO, G. *El teatro vulnerable*, Buenos Aires, Alfaguara, 2015.
- GARCÍA del Toro, A. *Teatralidad. Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*, Barcelona, GRAÓ, 2001.
- GARCÍA Hoz, V. (Director). *Enseñanzas artísticas y técnicas*, Madrid, Rialp, S.A., 1996.
- GARCÍA Pradas, R. (1989): “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medioevo francés”, en Universidad de Castilla-La Mancha. Real, E. Jiménez y A. Cortijo, A. ed., *Écríte, traduire et représenter la fête*, Universitat de valència, 2001.
- GAVILÁN, E. *Escúchame con atención: Liturgia del relato de Wagner*, Valencia, Col·lecció estética y crítica, Universitat de València, 2007.
- GIBBON, E. *Historia de La Decadencia y Ruina del Imperio Romano* (t. IV), trad. José Mor de Fuentes, Barcelona, Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía, 1843.
- GÓMEZ Espelosín, F. J. *Historia de Gracia Antigua*, Madrid, Akal, 2001.

- GÓMEZ García, M. *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 2007.
- GONZALEZ Vázquez, C. *Plauto. Comedias*, Madrid, Akal, 2003.
- GRASSO, A. (2006): “La corporeidad: hacia una inteligencia corporal en la escuela”, en M. Castañer (Coord.), A. Grasso, C. Lopez, M. Mateu, T. Motos y R. Sánchez, ed., *inteligencia corporal en la escuela*, Barcelona, Biblioteca de Tándem 233. Serie Didáctica de la expresión corporal.
- GRUESO, N. *Woody Allen. El último genio*, Madrid, Plaza y Janes, 2015.
- GUEDES, M. H. *Os Grandes Teatros*, Joinville, Clube de Autores, 2015.
- HANNAVY, J. (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, (v. 1.), New York, Routledge, 2008.
- HERRERO Massari, J. M. *Juglares y trovadores*, Madrid, Akal, 1999.
- HIDALGO de la Vega, M. J., Sayas A. y Roldán, H., *Historia de la Grecia Antigua*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, 2008.
- HOMERO. *La Odisea*. Selección y Adaptación: Ramón Conde Obregón. Madrid, Rialp, 2004.
- HUERTA Calvo, J. *El Teatro Breve en la Edad de Oro*, Madrid, ediciones del Laberinto, S.L., 2001.
- IVERN, A. *El Arte del Mimo*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2004.
- JARA, J. *El Clown, un navegante de las emociones*, Barcelona Octaedro, 2014.
- LAGUNAS, D. *Hablar de Otros. Miradas y voces del mundo tepehua*, Barcelona, Plaza y Valdés. 2004.
- LAURENCE, A. (2008): “El actor en el teatro Griego clásico”, en J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor: de la escena clásica al presente* (t. I), Buenos Aires, Colihue (1ª ed.).

- LESKY, A. *Historia de la literatura griega*, trad. José María Díaz Regañon y Beatriz Romero. Madrid, Gredos. Trad. José María Díaz Regañon y Beatriz Romero, 1979
- LÓPEZ Eire, A. *Orígenes de la Poética*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- LÓPEZ Rodríguez, A. y Hernández Álvarez. (2004): "Evaluación de las habilidades motrices", en: J. L. Hernandez Álvarez y Velasquez Buendía (coords.), *La evaluación en educación física. Investigación y práctica en el ámbito escolar*, Barcelona, GRAÖ, de IRIF, S.L.
- MADROÑAL, A. *De Grado y de Gracias. Vejámenes universitarios de los siglos de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, 2005.
- MARGULIES, I. *Rites of Realism*, London, Ivone Margulies ed., 2003.
- MARINO, A. *Venganza y Justicia en la Orestíada de Esquilo*, Ciudad de México, UNAM., 2003.
- MARSHALL, L. *El actor invisible Yoshi Oida*, Barcelona, Alba Editorial, 2010.
- MARTÍNEZ Veiga, U. *Historia de la Antropología. Formaciones socioeconómicas y praxis antropológicas, teorías e ideologías*. Madrid, UNED, 2010.
- MASSIP, F. *El Teatro Medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- MC KENDRICK, M. *El Teatro en España (1490 – 1700)*, trad. José Antonio Desmonts, Barcelona, Medio Maravedí, 2003.
- MÉLICH, J. C. *Del extraño al cómplice: La educación en la vida cotidiana*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- MENÉNDEZ Pidal, R. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

- MOLINARI, C. *História do Teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa, Edições 70 LDA. 2010.
- MONLEÓN, J. Y Diago, N. *La palabra y la escena*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2003.
- MORGAN, L. H. *La sociedad primitiva*, Madrid, Endymión, 1987.
- MUIR, E. *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, trad. Ana Márquez Gómez, Madrid, Complutense (ed.), 2001.
- OLIVA, C. y Torres, M. F. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra. 2010.
- ORSI, R. *El Saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles*, México D. F., Plaza y Valdés, 2007.
- PADOVANI, A. *Escenarios de la narración oral: transmisión y prácticas*, Buenos Aires, Paidós, 2014.
- PALAO Pons, P. *El poder mágico de las casualidades*, Barcelona, Robinbook s.l., 2007.
- PARAÍSO, I. *Las Voces de Psique. Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Murcia, publicaciones Universidad de Murcia, 2001.
- PARRA Perdomo, P. *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*, Cali, ediciones Universidad del Valle, 2006.
- PEACOCK, L. *Serious Play: Modern Clown Performance*, Chicago, Intellect Ltd., 2009.
- PEDRAZA, P. *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009.
- PÉGUY, C. *Los Tres Misterios: Introducción de Javier del Prado Biezma*, trad. Manuel Pecellín Lancharro, Madrid, Encuentro editorial, 2008.
- PELLETTIERI, O. *El Teatro y su Crítica*, Buenos Aires, Galerna S.R.L. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1998.

- PESSOA de Carvalho, A. M. (org.), de azevedo, M., do Nascimento, V., de Moraes Cappechi, M., Vanucchi, A., de Castro, R., Pietrocola, M., et al. *Ensino de Ciências–unindo a pesquisa e a prática*, Sao Paulo, Thompson, 2012.
- PIERRON, A. *Historia de la Literatura Griega*, trad. D. Marcial Busquets, Madrid, Luis Tasso imprenta, 1861.
- PLAUTO. *Comedias*, (Ed.) de Cármen González Vázquez, Madrid, Akal/Clásica, 2003.
- PLUTARCO. *Cuestiones Romanas*, trad. Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Akal, 1992.
- POVEDA Piérولا, L. *Ser o no ser: Reflexión antropológica para un programa de pedagogía teatral*, Madrid, Narcea, 1995.
- PRIETO Domínguez, O. *De Alieno Nostrum: El Centón Profano en el Mundo Griego*, Salamanca, Universidad de Salamanca y Oscar Prieto, 2010.
- QUIRANTE Santacruz, L. *Del teatro del misteri al misterio del teatro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.
- RABELAIS, F. *Gargantúa*, trad. Juan Barja, Notas de Juan Ignacio Ferreras Madrid, Akal, 2007.
- RAMOS, F.J. *Estética del pensamiento: El drama de la escritura filosófica*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1998.
- RICHTER, S. *Goethe Yearbook* (v. XII), Suffolk, Candem House, 2004.
- RODRÍGUEZ Adrados, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- RODRÍGUEZ López, J. *Historia del deporte*, Madrid, INDE., 2000.
- ROTHENBERG, J. & Rothenberg, D. *Symposium of the Whole. A range of Discourse Toward and Ethnopoetics*, Berkley, University of California Press LTD., 1983.
- RUDLIN, J. *Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook*, London, Routledge, 1994.

- RUIZ, B. *El Arte del Actor en el Siglo xx*. Colección *Teoría y Práctica*, Bilbao, Artez Blai Kultur Elkartea, 2008.
- SALVAT, R. *El Teatro. Como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1996.
- SANTIAGO Bolaños, M. F. *La Palabra Detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia, Universidad de Murcia, 2004.
- SAURA, J. (Coord). *Actores y actuación. Antología de Textos Sobre la Interpretación (v. III)*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- SERRANO. Rus, E. *Una nueva asignatura: Títeres*, Alcalá de Henares, Lulú Enterprise Inc., 2007.
- SLOTERDIJK, P. y Heinrichs, H. *El sol y la muerte. Investigaciones dialógicas*, trad. Germán Cano, Madrid, Siruela, 2004.
- STEBBINS, R. A. *The Laugh-Makers. Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*, Montreal, McGill-Queen's University, 1990.
- SUÁREZ-Andres, I., López de Abiada, J. M. y Molas Ramírez, P. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid, Verbum, 1997.
- TOLLINCHI, E. *Las metamorfosis de Roma: espacios, figuras y símbolos*, San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1998.
- TORRES Vilar, N. *Los Procesos de identificación entre el actor y sus personajes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- TRANCÓN, S. *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos. Colección Arte, 2006.
- TRASTOY, B. *Lenguajes Escénicos*, Lisboa, Prometeo Libros, 2006.
- TRUEBA, C. *Ética y tragedia en Aristóteles*, Barcelona, Anthropos, 2004.

- URRUELA Quesada, J. J. *Egipto faraónico: política, economía y sociedad*, Salamanca, Universidad Salamanca, 2006.
- VAN-DER HOFSTADT Román, C. J. *El libro de las habilidades de comunicación*, Madrid, Díaz de Santos, S.A., 2005.
- VIZCAÍNO, J. A. *Dramaturgia en el Teatro Oriental*, en: Doménech, Fernando. (ed.). *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016.
- WATSON, P. *La gran Divergencia: Cómo y por qué llegaron a ser diferentes el viejo mundo y el nuevo*, Barcelona, Crítica, 2012.
- WISCHER, E. *Historia de la literatura*, (vol. II): *El Mundo Medieval*. Madrid, Akal, 1989.
- ZAMORA Rendón, M., Vallejo Molina, R. y Parra Londoño, J. *Episodios de la literatura moderna*, Bogotá, Universidad Santo Tomás, 2002.

Bibliografía Digital y Consultas.

- ALVAREZ V. Alcarce, P. *Teatro de la Locura, El Rito y la Transgresión*. Director del grupo Ordinario de Psicodrama y Médico Residente del Hospital Psiquiátrico Nacional de Leganés. Madrid. Trabajo presentado en el 1 encuentro de Teatro de España con América Latina, organizado por el C.E.R.T.A.L. en el teatro Español de Madrid, en octubre de 1982. p. 214 y Sigs. Disponible en: www.psicodrama.info/Teatro_de_la_locura.pdf
- ARISTÓTELES. *La Poética*, Cap. VI. p. 10. Disponible en: www.ugr.es/encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- DE ROJAS Villandrando, A. (1603): *El viaje entretenido*, Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm. [Consulta: 15 de junio de 2015].

GEROLD, H. (1995): "La figura del juglar en la castilla del siglo XIII", *Revista suiza de literaturas románicas*, (28), pp. 1-23. Disponible en: <http://doi.org/10.5169/seals-263572> [Consulta: 17 de junio de 2015].

LOMBIA, J. (1845): El Teatro. Origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=emI4AAAAYAAJ> [Consulta: 27 de junio de 2015].

PIERROTTI, N. (2006): *El teatro Dramático en el Antiguo Egipto*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-dramtico-en-el-antiguo-egipto-0/> [Consulta: 12 23 febrero 2015].

PLAUTO. *Cistellaria. Comedia de la cestita*. Trad. y reconstrucción escénica de Pedro Sáenz Almeida. Escena III. Disponible en: www.ficus.pntic.mec.es/fpeg0013/Textos%20literatura/comedia_cestita.doc [Consulta: 16 de junio de 2015].

PONTE di Pino, O. (1999): "La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo". Entrevista realizada en Milano en Abril de 1999; publicada con ocasión del premio Nobel entregado a Dario Fo en 1997. Disponible en: <http://www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm>. [Consulta 16 de mayo de 2015].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2012), *Diccionario de la lengua*, 22.ª ed. Disponible en: www.lemma.rae.es/drae/?val=rito

YOON, S. M. (n.d.): *Centro Virtual Cervantes, La aventura del retablo de maese Pedro*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_41.pdf. (Consulta: fecha de consulta: 20 de agosto de 2016).

Tesis Consultadas.

KATAYAMA, H. (2006): *A Cross-cultural analysis os humor in stand-up comedy in the United State and Japan*, Thesis in Applied Linguistics, The pensylvania State University. Phd. Pensylvania.

PALLINI, V. *Antropología del Hecho Teatral–Etnografía de un Teatro dentro del Teatro*, tesis Doctorado en Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Barcelona, 2011.

Revistas Científicas.

BENEDITO Leite, F. (2011)): “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais como obra de Maturidade Mikhail M. Bakhtin”, *Magistro*, 2(1).

CHESNEY Lawrence, L. (2008): “La Teoría ritual del teatro”, *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, (35).

WAMBA Gaviña, G. (1992): “El Problema de la Catarsis en la teoría estética de Bertolt Brecht”, *Revista de Filosofía y Teoría Política. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación* (28-29).